CARLOS BOUSOÑO

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA

PREMIO FASTENRATH

SÉPTIMA EDICIÓN

VERSIÓN DEFINITIVA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

Carlos Bousoño

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA

Madurada, enriquecida continuamente, ha llegado la *Teoría de la expresión poética* a esta séptima edición, que constituye, en intención del autor, su «versión definitiva». Los dos gruesos volúmenes actuales bien dicen cuánto ha crecido materialmente. La renovación interior —dentro de los inamovibles supuestos— es aún mayor, si cabe. De libro que tanto ha estimulado la reflexión crítica y estética no se podía esperar menos.

Incrédulo ante el llamado «misterio» del fenómeno poético, Carlos Bousoño se ha aplicado con todas sus fuerzas a desentrañarlo. Para él, poesía es comunicación de un contenido ficticio —el imaginado por el poeta— a través de un lenguaje imaginario. Frente a la «lengua» establecida (analítica, genérica, conceptual), la poesía se distingue por ser sintética, concretísima, individualizadora. Pero ¿cómo logra serlo y conmover al lector? Pues mediante una serie de procedimientos retóricos —en su mayoría desconocidos para los tratadistas tradicionales— que violentan o modifican de algún modo la «lengua» tópica de cada día. Se trata siempre, en ellos, de sustituir la expresión gastada por otra creativa, nueva. No existe la poesía desnuda o «di-

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

recta». Bousoño lo demuestra con infinidad de ejemplos y de comentarios (su libro es, en gran parte, iluminador comentario de textos poéticos). A la ley de sustitución ha de añadirse otra, no menos importante: la del asentimiento íntimo prestado por autor y lector a lo expresado literariamente, a la ilusión artística.

Hasta ahí, el esquema primario. Pero nótese algo más. Todos esos procedimientos retóricos son característicos —cuando no exclusivos— de la poesía contemporánea (la compuesta desde el romanticismo acá). De un lado, definen a nuestra revolucionaria época, con su actitud subjetiva e irracional. De otro, sirven para sorprender las preferencias estilísticas de cada autor. Subrayemos las preciosas páginas dedicadas por Bousoño a Bécquer, a Antonio Machado, a Aleixandre... En suma, esta teoría nos orienta tanto sobre la estructura y función de la poesía como sobre nuestra época y sobre sus poetas.

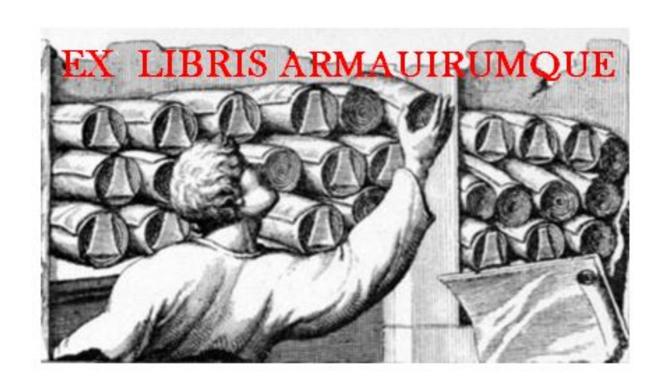
Y hasta sobre viejos tiempos (San Juan de la Cruz, etc.). Ya tenemos una clave con que interpretar textos nada fáciles. Entretejidas con lo anterior se alzan otras muchas cuestiones literarias: las relaciones entre poema, autor, mundo y lector; las diferencias que median entre poesía, comicidad y absurdo, etc. Para todas tiene Bousoño inteligente respuesta. Su palabra, sueltamente feliz, comunica vivacidad y colorido poético a cuanto toca.

CARLOS BOUSOÑO

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA

PREMIO FASTENRATH

SEXTA EDICIÓN AUMENTADA
VERSIÓN DEFINITIVA





BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 7

Sánchez Pacheco, 85, Madrid.

PRIMERA EDICIÓN, 1952.
SEGUNDA EDICIÓN, 1956.
TERCERA EDICIÓN, 1962.
CUARTA EDICIÓN, 1966.
QUINTA EDICIÓN, 1970.
SEXTA EDICIÓN, 1976.
SÉPTIMA EDICIÓN, 1985.
REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 20778-1999.

ISBN 84-249-0976-3. Obra completa.

ISBN 84-249-0978-X. Tomo I.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999.

NOTA A LA SEXTA EDICIÓN

Esta sexta edición sólo presenta un cambio que pueda llamarse esencial con respecto a la edición quinta: toda la parte II del segundo capítulo, titulada «La apracticidad poética».

Pero aunque no esenciales, me parece que son, dentro de la teoría en este libro expuesta, importantes, por lo que tienen de clarificación y precisión de ella, los apartados «Los cuatro momentos de toda descarga poética» y «El asentimiento a las expresiones irracionales o simbólicas», del capítulo XIX; y en otro grado, el apartado «Poema con varias interpretaciones emocionales posibles, todas ellas objetivas», del capítulo primero. Otros añadidos de que esta edición se beneficia en diversos lugares sólo sirven para enriquecer la doctrina, pero no para modificarla en ningún pormenor de gran relieve. Así, las numerosas notas al pie de página en que se alude a críticos y teóricos con los que la presente obra viene a coincidencia, o en los que ésta, en algún caso, se apoya o se inspira; el análisis de las imágenes visionarias; o los apartados «Poesía como verdadera percepción: poema e historia del arte como caricia»; «Símbolos monosémicos y símbolos disémicos»; «Definición de los símbolos monosémicos»; y, finalmente, «Procedimientos extrínsecos duros con diversas formulaciones blandas». Se intercalan además

en el texto, aquí o allá, algunos párrafos que por su escaso bulto no merecen ninguna especial mención en esta advertencia preliminar.

Considero esta edición como la versión definitiva del libro, pues en adelante sólo le añadiré, si acaso, puntualizaciones bibliográficas o reflexiones puramente marginales, que en nada vendrán a alterar, creo, la doctrina central que aquí se sustenta.

NOTA A LA SÉPTIMA EDICIÓN

En esta edición los únicos cambios se refieren a la terminología del símbolo aplicada a la poesía de San Juan de la Cruz, que he procurado adaptar a la interpretación que actualmente tengo de dicho fenómeno literario.

Madrid, 29 de octubre de 1984.

PALABRAS INICIALES

El volumen que ahora se abre no es propiamente un tratado de Estética ni una Retórica; tampoco se encierra del todo en el interior de las fronteras estilísticas; y algo parecido diríamos en lo que respecta a la Ciencia de la Literatura. Sin embargo, miradas estas páginas desde distintas vertientes, pudieran parecer tan pronto una cosa como la otra. En algún momento, la obra que iniciamos tendrá visos de Retórica, porque a ratos nos ocuparemos en clasificar ciertos procedimientos de expresión usados con frecuencia en la poesía, la mayor parte de los cuales ha permanecido ignorada hasta hoy. Pero no nos vamos a detener en una mera descripción de ellos, como hicieron los preceptistas de vieja cepa, ni menos, como éstos, nos hemos de proponer el dictado de normas abstractas conducentes al logro de un buen estilo. Ni nuestra intención es, pues, «normativa» ni puramente «descriptiva»: procuraremos calar más hacia abajo, buscando tentar la elemental raíz que sustenta y hace aparecer a los artificios retóricos, su causa más profunda, su más evidente finalidad. Este trabajo asemejará, pues, nuestra labor a la puramente estilística, de la que, en cambio, nos separa la intención: tales explicaciones no serán válidas para nosotros sino en cuanto nos han de conducir al verdadero objeto de este libro, que centralmente se plantea, como

veremos, muchos de los problemas que hubo de plantearse, de otro modo, la disciplina que Baumgarten bautizó en el siglo XVIII con el nombre de Estética (y en ocasiones otros que son propios de una posible Ciencia de la Literatura).

Sin embargo, nuestro método no va a ser filosófico, sino, al menos en la intención, científico. Nuestra investigación se limitará a extraer aquellas conclusiones estéticas que la previa indagación de las obras literarias mismas nos haya manifestado. Creo que es el poema concreto (éste, aquél) el que, en principio, debe enseñárnoslo todo acerca de la poesía: igual que el concepto «manzana» nace de la visión de varias manzanas singulares, las afirmaciones estéticas que a continuación haremos se han engendrado, pues, en la visión y el desmenuzamiento de una masa de poemas concretos, aunque a veces esa tarea de disección pueda permanecer discretamente oculta a los ojos lectores.

Sólo me resta decir algo sobre el método utilizado en una parte de este volumen: precisamente en esa parte que definíamos por su semblante en cierto modo clasificativo y retórico. Los antiguos preceptistas (que tan claros servicios han prestado a lo largo del tiempo al conocimiento del instrumental literario) se limitaron a describir aquellos procedimientos que podían ser percibidos lógicamente sin intervención, o prácticamente sin intervención, de la sensibilidad: tal fue el motivo de que por entre las mallas de sus redes se les escapara gran parte de la pesca. Sabiendo esto, nuestro método ha sido esencialmente diverso. Para nuestra información hemos consultado primordialmente a la sensibilidad, y sólo tras esa previa consulta nos atrevimos a operar intelectualmente. Es decir, hemos realizado un análisis de nuestra intuición de lectores, un análisis de la impresión recibida al pasar nuestra psique por una determinada zona del poema. De este modo es como pudimos descubrir que el poema

emplea una cantidad de figuras mucho mayor que la exhibida en las Retóricas al uso. Mas no se suponga que doy por terminado ese trabajo de deslindamiento. A los recursos poéticos aquí consignados se añadirán, sin duda, en el futuro otros que yo no he visto, e incluso algunos que no han aparecido aún en la literatura. Porque cada época aporta, como es ocioso decir, un conjunto más o menos grande de instrumentos expresivos, que sirve para transmitir idóneamente otro conjunto paralelo y correlativo de nuevos estremecimientos psíquicos, inefables a través de las formas heredadas, aptas sólo para transparentar al hombre inmediatamente anterior.

Pero el método en cuestión me ha llevado a otro resultado que considero de mayor importancia: al indagar analíticamente las zonas más eficaces del poema di con un hecho que me sorprendió sobremanera: la emoción lírica venía *siempre* proporcionada por una sustitución realizada sobre la *lengua*[1]. Explicarme tal fenómeno en toda su profundidad fue la tarea a que me lancé desde entonces. De esa apasionada investigación ha nacido una parte esencial del presente trabajo, que, ahondada posteriormente, me condujo con suavidad a otras conclusiones, que, a su vez, trajeron consigo otras. El resultado final ha sido la teoría general sobre la expresividad poética, y más ampliamente sobre la expresividad *literaria* y lingüística[2], que entrego hoy al lector.

[1] Véase en la página 97 lo que este libro entiende por «lengua».
[2] Véase el capítulo XXVII.

LA PRIMERA LEY DE LA POESÍA: LEY INTRÍNSECA (O LEY DE LA SUSTITUCIÓN O "INDIVIDUALIZACIÓN" DEL SIGNIFICADO)

Capítulo primero

EL POEMA COMO COMUNICACIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El presente libro se emprende, pues, con un propósito que pudiese parecer, en principio, excesivo: su objeto es nada menos que acercarse al conocimiento de lo que sea la poesía como realización. Nuestra tarea va a actuar, por tanto, desde un plano muy distinto, por ejemplo, a aquel en que se mueven los filósofos, y esto debe tenerlo muy en cuenta el lector del presente libro. Buscaremos aquí solamente en qué consista el poema en cuanto estructura: este poema que alguien escribió ayer, este otro que se escribió hace mil años, el que mañana se escribirá sin duda. Es decir, intento aislar, en primer término (pero, repito, desde una determinada perspectiva, científica, no filosófica), el elemento esencial de la lírica, ese algo, ese «no sé qué», como dijo, antes que nadie, según creo, Feijoo, que existe siempre en el poema y por el cual el poema es poema y no otra cosa; e intento también determinar cómo ese algo, ese «no sé qué», puede transparentarse en la palabra, y a través de qué recursos. Busco, en fin, la causa por la cual unos versos, unos versos

sencillos o unos versos complicados, una coplilla o una larga composición, nos emocionan. Con más exactitud: deseo dilucidar la *significación* de los procedimientos de la poesía para obtener la explicación de ésta, o sea, las leyes ahistóricas [1] que la rigen.

Al oírme, muchos pensarán que el problema es insoluble. Pero la actual teoría del lenguaje, la filosofía y la estética modernas han proporcionado ya elementos más que suficientes para que nosotros, en la medida de nuestras fuerzas, nos atrevamos a dar este paso. Hace sólo un siglo hubiese sido, efectivamente, descabellada la aventura. Hoy no lo es, o al menos, no espero que lo sea. Una serie de autores de distintos países, han ido amontonando los datos necesarios sobre la naturaleza del lenguaje y del arte para que no resulte tamaña nuestra empresa.

De otro lado, sé muy bien que la lectura de estas páginas escandalizará a aquellos lectores que miren la poesía bajo especie religiosa, y que, en consecuencia, estimen todo análisis como una profanación. Me consuela de beatería tan frecuente la opinión más justa de los que han comprendido que analizar el arte no es destruirlo, sino iluminarlo científicamente; que no se trata de suplantar al artista, ni tampoco al

[1] Hablar aquí de leyes ahistóricas de la poesía no significa creer en la ahistoricidad del arte. Según veremos, el arte es histórico, porque sus ahistóricas leyes quedan historizadas al cumplirse de un determinado modo, precisamente histórico, en cada momento literario. (De un modo semejante explica Ortega —*Pasado y Porvenir para el hombre actual,* Obras Completas, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1962, vol. IX, pág. 649— la posibilidad de hacer afirmaciones generales sobre el hombre, pese a la historicidad de éste. En efecto, esas afirmaciones generales pueden hacerse porque se trata, dice, de lo que los matemáticos denominan «lugares vacíos» que hay que rellenar de un contenido concreto y nada general: así, por ejemplo, una fórmula algebraica ha de ser llenada con efectivos valores numéricos, distintos en cada caso particular.)

lector, sino de adquirir conocimientos que nos enriquezcan el espíritu. Después de saber que el corazón está situado en la izquierda de nuestro tórax, seguimos percibiendo sus latidos; y las orquídeas nos parecen tan hermosas como antes de que supiésemos la familia en la que se incluyen. Un hombre siente la belleza de la mujer, aunque haya averiguado que el carmín de su rostro no es otra cosa que el color de la sangre que en él se transparenta. Sería ridículo creer que ese conocimiento pudiese suprimir o estorbar el amor que la visión de la belleza inspira.

Sin embargo, quienes juzgan inútiles estos análisis nuestros tienen mucha razón desde su punto de vista: son inútiles para sentir *con más viveza* la obra de arte, porque no es ese su objeto, del mismo modo que el conocimiento de la astronomía no ayuda al movimiento de los astros ni es esa su misión.

En una palabra: lo que pretendo no es algo práctico, sino algo teórico: buscar (siempre desde nuestro punto de vista, que no excluye otros) la causa más radicalmente originaria de lo poético. Para ello, nos haremos cuestión aquí del significado de los procedimientos que el poeta utiliza. Vamos, pues, a indagar, procurando la respuesta a esta pregunta: ¿por qué me emociona una metáfora u otro recurso poético cualquiera? Contestar a esta interrogación y ahondar después la respuesta será, como veremos, contestar de algún modo a esta otra: ¿qué es, cómo se produce la poesía?

DEFINICIÓN DE POESÍA DE LA QUE PARTIMOS

Para buscar una solución a estas incógnitas, hemos de partir de una noción previa, sin la cual no sabríamos dar un

paso hacia adelante. Lo que ante todo ha de preocuparnos es averiguar qué cosa hace el poeta (o lo que hoy llamamos así) cuando se expresa como tal. Nuestra definición del acto poético debe abarcar todos los casos posibles: tanto los que en el pretérito se han dado como los que en el futuro puedan presentarse; tanto el acto poético que realizó Garcilaso como el que un poeta de la actualidad realiza aún o el que en su tiempo haya de realizar, *si el concepto de lo poético no ha variado,* un poeta del porvenir. La restricción que acabo de subrayar presupone el pensamiento de la historicidad del concepto mismo de poesía. Lo que tratamos de definir es, pues, lo que *hoy* consideramos poesía de entre la masa de literatura escrita, de antaño y de hogaño, con esa pretensión. Sin oponerse a tal historicidad, la definición que nos sirva de base ha de resultar satisfactoria desde un punto de vista general: de lo contrario, nuestro esfuerzo sería vano. Esbocemos, en consecuencia, un primer enunciado sobre la naturaleza de la poesía, que sucesivamente iremos, luego, enriqueciendo y precisando.

Nuestra inicial afirmación será esta: la poesía debe *darnos la impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real.* O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial (o axiológico)-afectivo. La definición que acabo de ofrecer lleva incrustada (así les ocurre a la mayoría de las definiciones) una condensación de numerosos supuestos que necesitamos aclarar desde luego, si no queremos entrar, en el comienzo mismo del libro, agobiados bajo el pecado mortal de la vaguedad. Pero antes de quedar absueltos, si acaso, de tan grave

culpa mediante esclarecimientos posteriores, permítaseme añadir unas apresuradas palabras a nuestra por ahora también rápida definición de poesía. Se trata de indicar escuetamente el papel que en la comunicación poética representa lo que comúnmente se ha llamado *placer estético.* Y es que la expresión adecuada que para esa comunicación se requiere se acompaña, *secundariamente,* de un desprendimiento de placer, en el que coinciden autor y oyente o lector. Este desprendimiento placentero es propio de toda expresión idónea de un conocimiento: hasta del puramente conceptual, no poético [2]. Nos produce placer, pongo por caso, la expresión clara, exacta y económica de un pensamiento matemático o, en general, científico. El placer estético, o como lo denomina, acaso más certeramente, Sartre [3], la «alegría estética», quizá proceda, a mi juicio, de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo [4].

---

[2] Escrito lo anterior, me complace ver expresado un pensamiento semejante al mío en el libro de Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key,* A Mentor Book, The New American Library, Inc., sixteenth printing. New York (sin fecha), págs. 218-220 (capítulo titulado «The genesis of Artistic Import»): «Aesthetic pleasure, then, is akin to (though not identical with) the satisfaction of discovering truth» *(op. cit.,* pág. 220). Publicada la primera edición del presente libro, conocí la obra de S. Langer en su edición de Harper and Brothers Publishers, New York, 1954. Alguna afinidad con estas ideas vemos también en Étienne Souriau, cuando afirma que el poder de emocionar, propio del arte, no es tanto su razón de ser «cuanto el más vivo de los testimonios de la existencia de este ser único» que es precisamente la obra de arte, «y en virtud de su presencia» (la de la obra de arte) «es capaz de engendrar una emoción» *(La correspondance des arts,* Flammarion, 1947).

[3] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature,* éd. Gallimard, Collection Idées, Paris, 1969, pág. 73: el placer estético «que je nommerais plus volontiers, pour ma part, joie esthétique».

[4] Dice Ortega: «En el ser viviente toda necesidad esencial [y es evidente, agreguemos nosotros, que *conocer* es *esencialmente necesario* al hombre] que brota del ser mismo y no le sobreviene accidental-

LA POESÍA COMO CONTEMPLACIÓN DE UN CONTENIDO PSÍQUICO TAL COMO ES

Pero ciñámonos ya a nuestro tema, y comentemos la definición esbozada, porque algunos de los términos en ella usados, tales «comunicación», «conocimiento», contenido psíquico «tal como es», podrían resultar confusos. Por lo pronto diré que la palabra «conocimiento», sinónima aquí de lo que otros tratadistas denominan «percepción», «recuerdo tranquilo», «distancia psíquica»[5], etc., quiere dar a entender que la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación* (que puede, eso sí, producir, en nosotros y en el autor, sentimientos, como produce, en ambos, lo que hemos llamado placer o alegría estéticos). Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica *lo que se siente,* sino *la contemplación* de lo que se siente, contemplación que, a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección: reacción que el autor, por las mismas razones objetivas que nosotros, comparte, por supuesto, también, como he dicho, en el momento de escribir. Si el poema comunicase sin más lo que se siente, cuando el autor escribiese que le dolían las muelas, le dolerían las muelas al lector; cuando escribiese que estaba enamorado, el lector se enamoraría. El cómico absurdo al que llevan tales ideas dice

mente de fuera, va acompañada de voluptuosidad» (José Ortega y Gasset, *Qué es filosofía,* Obras Completas, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1961, volumen VII, pág. 278).

[5] «Distancia psíquica» es idea desarrollada por Edward Bullough (*Psychical Distance,* pág. 9).

a las claras la infinita distancia que media entre contemplar y vivir, entre poesía y realidad, o, más ampliamente, entre lenguaje y realidad. Pues el lenguaje no poético tiene de común con el poético este carácter contemplativo, y se diferencia de él exclusivamente en la índole de lo contemplado. El lenguaje no poético contempla uno sólo entre los ingredientes sintéticos del contenido anímico, el ingrediente genérico, el concepto, mientras a través de la poesía se nos produce la impresión de contemplar el contenido anímico tal como es, en su aspecto de todo *particular*. Y, en efecto, nuestra representación de los objetos posee contextura de bloque infragmentable, pese a su posible análisis en tres ingredientes, como el que Dámaso Alonso ha realizado [6]. Nuestro modo de registrar la realidad, según éste, comprende: «*a)* las diferencias individualizadoras de esa realidad (recibidas sensorialmente)» (o bien, añadamos nosotros, recibidas por nuestra capacidad estimativa [7]); «*b)* la adscripción a un género (operada intelectualmente); *c)* la actitud del hablante ante esa realidad (descargada afectivamente)». Creo que también aquí conviene matizar, agregando algo a las palabras

---

[6] Dámaso Alonso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1950, página 641. También Aldous Huxley parece referirse, aunque muy de pasada, y lejos de todo rigor científico, a este tríptico de elementos, reconocibles en todo poema (aunque en distinta proporción): «la poesía ha de ser escrita por seres *que gozan y padecen,* y no por seres dotados exclusivamente de *sensaciones;* ni tampoco, por oposición, exclusivamente provisto de *intelecto*» (Ensayo «Tema y asuntos poéticos», que vertido al castellano figura en el volumen de la colección «La Nave», que lleva el título *Al Margen:* no he tenido a mi alcance el original inglés).

[7] Pues es evidente que decir sólo «recibidas sensorialmente» no resulta exacto cuando la realidad de que se trata es *espiritual,* por ejemplo, un *valor,* que sólo percibimos, repito, con nuestra capacidad *estimativa.* Así nosotros *estimamos* el grado de bondad que un hombre tiene.

de Dámaso Alonso. Y así yo propondría paliar lo dicho por éste con un «por lo general»: «descargada, por lo general, afectivamente», pues la actitud del hablante ante una realidad puede ser sentimental, afectiva, pero puede ser también, por ejemplo, apetitiva o volitiva. Pero sigamos copiando el texto de Dámaso Alonso: «La persona que ve en la fruta que alguien come un gusano, y grita: ¡un gusano!, parte de la sensación individualizadora (blancuzco, determinados movimientos ondulados, etc.), la adscribe al género 'gusano', y expresa su repugnancia personal y su deseo de que la otra persona no lo coma». Todos esos elementos (sensoriales, conceptuales, afectivos, volitivos, etc.) están en la representación interior del hablante, pero en forma de unidad, que si, por medios puramente verbales, logra darnos *la impresión* de ser comunicada *tal cual es* (en su tripartición sintética), se nos manifestará como poesía.

Claro está que en un poema puede predominar uno sólo de los tres componentes, y hasta, de hecho, quedar tan reducido uno de ellos o quizá los otros dos (salvo si es el concepto el único superviviente, en cuyo caso no se produce la expresividad) que en la práctica sea como si no existiesen. En estos versos de Rubén Darío:

> Padre y maestro mágico, liróforo celeste,
> que al instrumento pánico y a la siringa agreste...

en este otro de Góngora:

> infame turba de nocturnas aves

y en este de Racine:

> la fille de Minos et de Pasiphaë

es lo sensorial lo que cobra un papel decisivo. Otras veces será el elemento de reacción subjetiva frente al objeto (sen-

timiento, volición, apetito) el que se ponga de relieve; y con más frecuencia una mixtura dual: lo afectivo-sensorial, lo conceptual-afectivo, etc. En cambio, la poesía no puede consistir únicamente en conceptos, según en un rápido paréntesis acabamos de insinuar, pues los conceptos, en cuanto tales, han perdido el carácter individual de contenidos intuitivos comunicables que lo poético forzosamente ha de exigir, ya que en poesía de lo que se trata es de conocer, no lo general, las relaciones entre las cosas, misión de la ciencia, sino lo particular, un contenido psíquico que nos parece individualizado, misión del arte. Habrá poesía, pues, en tanto que *creamos sentir* (notemos, desde luego, el paliativo) que nos hallamos ante una significación que expresa la individualidad, y claro es que el lenguaje puramente conceptual, al ser, por definición, de índole *manifiestamente* genérica, no puede proporcionarnos esa ilusión indispensable. Naturalmente, cabe una poesía que dé importancia al pensamiento, y hasta mucha importancia. Mas ese pensamiento poético ha de estar empapado de afectividad (Quevedo, Unamuno) o de sensorialidad (ciertas composiciones del *Cántico* de Guillén, por ejemplo), etc., de modo que el conjunto sintético que se obtenga, la criatura no descuartizable, sea única, no universal en el sentido en que lo es el concepto a secas: la universalidad de la poesía tiene, no hace falta decirlo, otra significación. Como este asunto, y, más aún, el de la función de lo conceptual en la poesía, tienen interés, permítaseme dedicarles aún un párrafo.

El pensamiento en el poema no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente *como medio* para otra cosa, esa, sí, esencial: la emoción (sensorial o sentimental, etc.), que es la encargada de darnos la impresión de que el contenido psíquico se ha individualizado. De ahí (y de otras razones más esenciales todavía con que más ade-

lante[8] tropezaremos), de ahí que en poesía no se constituya como un reparo el carácter tópico del pensamiento[9]. Es más: el pensamiento en la poesía casi no puede ser otra cosa que un lugar común, puesto que lo importante en ese género literario es comunicarnos experiencias humanas que aunque vividas individualmente y en cuanto que vividas individualmente por alguien —por el protagonista del poema— son participables en alguna de sus estructuras fundamentales *por los hombres* (universalidad de la poesía). Ahora bien: la reducción conceptual de una experiencia personal de ese tipo ¿qué es? Sin duda alguna, la formulación de esa dimensión general, colectiva, que hemos afirmado para tal experiencia. Algo, pues, que todos los hombres conocen, por haberlo vivido, por ser capaces de vivirlo o por saberlo vivible. Pero aquello que todos conocen se llama «lugar común». La poesía es universal porque el pensamiento que en ella reside no es, en postrer esquematización[10], nuevo. Lo que por algún sitio ha de ser nuevo es la manera en que ese pensamiento tópico (o sea, esa dimensión colectiva de la experiencia) queda asumido por un ser humano singular. En el poema nos importa, pues, esto último y no lo primero, que únicamente aparece, repito, como medio o soporte de un fin que consiste en los elementos «individualizadores» (hemos de ver las restricciones, sugeridas ya desde ahora en las co-

---

[8] Véase t. II, pág. 137 de este libro; pero, por lo pronto, consúltese George Boas, *Philosophy and Poetry*, Wheaton College, Mass., 1932, pág. 9.

[9] En t. II, pág. 137, trato este problema desde otra perspectiva.

[10] Nótese que digo «en postrer esquematización». Aunque pocas veces sucede, puede suceder que el poeta enuncie, *incidentalmente*, pensamientos con alguna novedad. Lo que no puede ser nuevo es el pensamiento últimamente esquematizado del poema. Cuanto digo en el texto sólo pretende explicar el hecho de que los elementos conceptuales del poema no necesiten ser nuevos, y por tanto, no lo sean ordinariamente.

millas, que es preciso imponer a esta palabra) de la expresión: el sentimiento, la sensorialidad.

Pero volvamos ya a nuestra definición de poesía. La frase «contenido anímico tal como es» alude igualmente a la naturaleza fluyente de los estados de alma. La palabra «contenido», en la definición propuesta, no significa lo mismo que en otras posibilidades de su empleo: *verbi gratia*, cuando decimos: «el contenido de una jarra». Al referirnos al contenido de una jarra, pensamos en algo estático, inmutable; en cambio, un contenido psíquico está en perpetua mutación; es un constante devenir, algo incesantemente movedizo, fluyente, aunque nuestra experiencia de la realidad interior pretenda insinuar lo contrario. Se trata de una ilusión de nuestros sentidos, como ha demostrado Bergson[11]. El poema, a imitación y como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá también en un fluir, más o menos evidente, de estados de conciencia cambiantes que se desenvuelven en el tiempo. La poesía, por ser un arte temporal a diferencia de las artes plásticas, resulta más fiel que estas últimas a un aspecto esencial de la vida, y, por consiguiente, *sólo en este sentido*, es superior a ellas.

EL POEMA COMO COMUNICACIÓN DE LENGUAJE IMAGINARIO

Desbrozado, bien que someramente, el primer cerco de maleza que asfixiaba nuestra definición, hemos de encararnos ahora con otras arborescencias que la rodean, más intrincadas todavía. Porque con lo dicho no hemos resuelto todas las cuestiones que la misma expresión «contenido aní-

[11] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, P. U. F., 1906.

mico» nos proyecta. Por lo pronto, queda sin decidir qué contenido anímico es el que contemplamos. ¿El de la vida real? No sabemos, pues, si se trata de una experiencia personal del poeta (reducible o no al término «vivencia») o si tal contenido puede ser sólo fruto de su fantasía creadora.

Todo ello está ligado al concepto de comunicación con que nuestra definición se ha iniciado. Esta palabra (comunicación), usada por mí ya en la primera edición de este libro, ha sido tan erróneamente interpretada por algún crítico, que me veo forzado a dedicarle varias páginas aclaratorias. La razón de esta clase de malentendidos suele ser que a veces un posible lector atribuye a los términos que tiene ante la vista sentidos que esas expresiones han poseído en otros textos de otros autores, pero no en el actual. Lo malo de las palabras, en casos como éste, es que han sido usadas antes, porque al pasar por diferentes escritos han recogido en ellos significados o matices del todo impertinentes en el nuevo marco de que ahora forman parte. Así ocurre con la tan traída y llevada «comunicación».

Hay toda una tradición teórica que niega que la poesía «comunique» cosa alguna. Sin grave imprecisión, podríamos conceder, en el fondo, a Novalis el origen de esta corriente estética, que tras él no dejó de fluir con generosidad. En cierto modo Victor Hugo, y sin duda Poe, Baudelaire, Mallarmé y luego la estética de la poesía pura, significaron jalones decisivos, aunque no los únicos, en el afianzamiento y éxito de esta idea. Desde otro horizonte (el de los teóricos del lenguaje) se ha podido discutir también el concepto de comunicación. Mientras el psicologismo a la manera de Vossler y su escuela lo acepta, otro grupo de pensadores (Ingarden, Kayser, Wellek y Warren, Friedrich, G. Müller, y recientemente, con más firmeza aún, Martínez Bonati) lo rechazan en nombre del carácter imaginario y objetivo de

la obra de arte. Ahora bien: cuando se niega en todos estos casos la existencia de la *comunicación* poemática se da a esta palabra, sin excepciones, la significación de «comunicación real del autor». En la segunda edición de este libro ya hablaba yo de la naturaleza esencialmente imaginaria de la obra de arte [12] (lo cual no excluye, claro está, la posibilidad de que a veces, e incluso muchas veces, el poeta estructure estéticamente en sus versos algo o mucho de su propia vida). Al parecer, por lo que veo en el capítulo que se me dedica en el por otra parte excelente libro del citado Bonati [13] y en algún que otro lugar, ciertos autores se refieren a mi concepto de comunicación como si yo quisiese dar a entender que lo que comunica el poema en todo momento es indefectiblemente un conglomerado de las vivencias del poeta. Nadie que no sea ciego puede creer esto último. El hecho de que Lope, para citar un caso flagrante, ponga en

---

[12] En dicha edición de mi libro se lee lo siguiente: «A veces el contenido anímico comunicado es expresión *formalizada* de las vivencias del poeta. Pero en otras ocasiones, aunque el poeta hable desde posibilidades propias, no está sin más otorgando cauce formal a tales vivencias, sino imaginando en sí mismo o en un personaje distinto estados anímicos que no son vivencialmente los suyos, aunque lo sean en la dimensión imaginaria. Es, pues, indiferente que la materia anímica contemplada proceda de experiencias reales de la persona del lírico o resulte una mera construcción fantástica suya». (*Teoría de la expresión poética*, segunda edición, ed. Gredos, Madrid, 1956, páginas 24-25.) Quisiera recordar a Félix Martínez Bonati que esas palabras fueron escritas *antes* de que él escribiese su libro *La estructura de la obra literaria*, en cuya 2.ª edición (Seix Barral, Barcelona, 1972, página 191, nota 114) parece indicar que su obra hizo cambiar mis ideas a este propósito.

[13] Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960. Capítulo V: *Sobre la concepción de poesía de Carlos Bousoño*, págs. 138-145.

Aunque el libro de Martínez Bonati es de 1960, se atiene al texto de la primera edición de mi *Teoría de la expresión poética*, que es de 1952, y no a la segunda, de 1956.

boca de un personaje teatral femenino un soneto de amor, nos dice estentóreamente que el poema *esencialmente* no transmite vivencias (aunque de manera *no esencial* pueda transmitirlas en numerosos casos, formalizándolas previamente). El impersonalismo de parte muy fundamental de la poesía contemporánea (tan explicitado por los propios autores, valgan los nombres de Baudelaire o de Mallarmé como ejemplos) nos señala el mismo hecho. Contra la embriaguez del corazón clamaron varios líricos posteriores al romanticismo, y alguno incluso romántico. Y no hablemos de los «poetas puros», que hicieron de ello, entre otros ingredientes, la base misma de su arte. Si, dentro de la literatura española, exceptuamos bastantes poemas de Lope, alguno de Fray Luis y la mayoría de la producción romántica, la poesía no fue casi nunca expresión inmediatamente vivencial. Y aun en estos casos habría que matizar, pues el hecho de que los poetas usen generalmente el verso para manifestarse, está diciendo ya que las vivencias que se comunican han sufrido una honda elaboración, cuya índole no puede ser más que imaginaria.

La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entramos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un «personaje», una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia [14]. Esto se ve

[14] Escribe Pfeiffer, discípulo de Heidegger, que un determinado poema puede no coincidir «con la personalidad, biográficamente captable, de quien lo compuso», pero que, sin embargo, «nos hace participar en una posibilidad de esa misma vida, que nosotros mismos, sus lectores, estamos viviendo en una posibilidad esencial». Por eso puede afirmar, en otro lugar del mismo libro, que la poesía «ambiciona hacernos compartir las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano». Véase: *Umgang mit Dichtung, eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*, 1946.

con mayor claridad, por ejemplo, en la novela o en el teatro, pero no deja de ser cierto para la lírica [15]. Lo que ocurre es que en este último género el autor recurre más a menudo que en los dos anteriores a utilizarse a sí mismo como «modelo» para su creación. Diríamos un poco vagamente que si atendemos a la cuestión estadística resulta infrecuente la novela de raíz autobiográfica, mientras en la poesía el subjetivismo de esta clase es mucho más esperable, lo cual puede darnos la impresión, absolutamente ilusoria, de que es el propio poeta quien nos está hablando en sus versos. Pues aun en los casos límites de uso de la propia vida para fines artísticos, trátese de un poema lírico o de una narración en prosa, escrita en primera persona, donde se utilicen datos biográficos de la persona del autor, quien nos dirige la palabra no puede ser más que un ente de ficción. Cuando decimos que el narrador de la novela de Proust es el propio Marcel, estamos afirmando algo que, si hablamos con rigor, no tiene sentido, bien que pueda sernos útil convencionalmente en determinados instantes. Ya decía Pessoa:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente

A nuestra teoría le es indiferente el hecho de que la poesía sea o no expresión «de un temple de ánimo humano», y si traigo aquí esta cita es exclusivamente para, al margen de la tesis que en el presente libro se expone, sugerir una idea que me parece sumamente verosímil.

15 Dice Eichenbaum: «ninguna frase de la obra literaria puede ser, en sí, una expresión directa de los sentimientos personales del autor; es siempre construcción y juego» *(Literatura, Teorija, Kritika, Polemika,* Leningrado, 1927, pág. 161). Citado por Tzvetan Todorov: «L'héritage méthodologique du formalisme», *L'Homme,* vol. V, n. 1, París, 1965. Cuestión aparte es si esa construcción o juego expresa indirectamente o no algo o mucho de lo que de algún modo sea la personalidad del autor, o como dice Valéry, el «espíritu del autor»: «le créateur de l'œuvre n'est pas la vie de l'auteur mais l'esprit de l'auteur» (citado por Pierre Guiraud, *Les fonctions secondaires du langage,* apud *Le langage,* dir. A. Martinet, París, 1968, pág. 441).

que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.

(Fernando Pessoa, «Autopsicografia», *Obra poética,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, pág. 164)

Adelanto aquí una idea que solo posteriormente, cuando nos encaremos con la segunda ley de la poesía, nos será dado desarrollar con la suficiente plenitud. Tal idea consiste en diferenciar no sólo entre un narrador poemático (ente sin duda, de ficción, como acabamos de decir) y el autor (el ser de carne y hueso que forma parte de la realidad), sino de operar en este último concepto un desdoblamiento para distinguir, a su vez, entre el autor (sin comillas) y «el autor» (con ellas), es decir, para distinguir entre el autor-persona real y «el autor», tal como el lector lo imagina. «El autor» con comillas sería la figura que se nos sedimenta tras la lectura de las obras *del autor,* figura aquella a la que adjudicamos un determinado estilo literario. Esta distinción entre autor sin comillas, «autor» con comillas y «narrador poemático» podrá, de primera intención, parecer bizantina, pero resulta indispensable para aclarar posteriormente ciertos fenómenos literarios, como por ejemplo, el de la disminución de nuestra reacción emotiva de lectores frente al hecho de las imitaciones o falsificaciones de las obras de arte, *por bien hechas que estén.* Nótese que sólo el autor sin comillas tiene verdadera realidad. El narrador poemático es un sueño del autor sin comillas, y el «autor» entrecomillado es un sueño del lector, aunque éste lo entienda siempre como real, entendimiento que forma parte esencial de su naturaleza.

Pero si es ficticio el personaje que lleva la palabra en la literatura, lo será también esa palabra y la situación desde la que habla e incluso el público al que se dirige, al revés de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, que es tan real

como los términos en él implicados: situación, hablante y auditorio. De ahí que, para aducir un ejemplo extremo de «realismo literario», no nos importe ni deba importarnos la coincidencia exacta entre un relato poemático y el hecho real en el que tal vez se base. Ambos universos (el de la realidad y el de la fantasía) son impermeables entre sí, bien que, en otro sentido, se correspondan, en cuanto que el segundo es expresión del primero. La relación entre poema y vida se parece a la relación que media entre dos líneas paralelas, que sin tocarse nunca, cada una de ellas sigue las evoluciones de la otra en una mimesis perfecta. Tómese esta comparación de todos modos con cierta reserva, porque el arte no es una reproducción exacta de la vida al modo de una curva con respecto a su paralela, sino que es su contemplación sintética, algo que, para entendernos, llamaríamos *estilización,* si esta palabra no trajese consigo la posibilidad de otra suerte de equívoco, el equívoco irrealista, quizá más grave que el primero. Pues ni hemos de creer que el arte es la vida, ni, por el contrario, que el arte no tiene nada que ver con la vida. El arte contemporáneo, tan propenso a huir de la reproducción fotográfica de la realidad, ha inducido a error a ciertos teóricos que toman la irrealidad en cuanto tal como fundamento de las manifestaciones estéticas [16], y piensan, en consecuencia, que aquella «irrealidad» es un orbe no sólo cerrado (que lo es), sino independiente del mundo en que viven los hombres, lo cual, a todas luces, no es cierto. La pintura menos figurativa, la poesía más metafórica, existen en cuanto que se refieren a la vida, y pensar lo contrario es ignorar que los seres humanos no podrían interesarse por un supuesto arte que no los implique de un modo o de otro.

---

16 En las págs. 246 y sigs. vuelvo a tratar con más extensión este mismo tema.

En este mismo libro hallará el lector la comprobación de ello, pues tendremos ocasión de analizar varios ejemplos de poesía aparentemente irrealista, que se revela siempre como un modo de aludir con más precisión o intensidad a la concepción que de *este mundo* se forja el personaje que habla en los versos. Aunque la persona concreta del poeta no se compromete en términos de realidad con lo que literalmente dice su poema, el hombre genérico que en el poeta hay se compromete con la vida. O de otro modo: quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es *la ímagen* de un ser humano, que naturalmente existe en un mundo imaginariamente humano también. Tal es la razón de que podamos exigir cuentas muy estrechas al autor cuando su obra nos ofrece una estampa falsificada del universo, cosa que no ocurriría si, en efecto, el arte fuese independiente de la realidad [17].

---

[17] Téngase muy en cuenta que el «irrealismo» (llamémosle tan impropiamente) del arte contemporáneo o de cualquier otra época, si es verdadero arte, no falsifica la realidad, porque, como he dicho más arriba en el texto, tal irrealismo es sólo *un medio* para aludir, precisamente con mayor exactitud, a la realidad tal como se le representa al autor. Si el pintor o el poeta nos ofrecen en sus obras criaturas tales como vacas o árboles azules, plasman de ese modo un determinado sentimiento o una determinada sensación que ciertas cualidades de unas vacas o árboles reales, de muy distinta coloración, pueden producir a un hombre. Véase lo que en el cap. IX de este mismo libro digo acerca de las «visiones», que es, justamente, el procedimiento utilizado en el ejemplo de las vacas o los árboles que acabo de poner, idéntico, por otra parte, al que existe en el lenguaje ordinario en giros como «colores chillones». Adelanto aquí que en todos los casos se trata de la atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto para expresar otras cualidades reales de ese mismo objeto. La frase «colores chillones» no nos escandaliza como «falsificación de la realidad», porque aunque los colores no chillan (igual que las vacas o los árboles no son azules), entendemos simplemente a través de ella, aunque *originalmente* de manera «irracional» (esto es, sin conciencia clara de ello, como diremos allí), «colores inarmónicos y exaltados»,

Desde tales supuestos, el tecnicismo «comunicación», referido al poema, aunque todavía envuelto en vaguedad, se nos empieza a precisar por negación: lo que se nos comunica no es un contenido anímico *real*, sino *imaginario*.

LA INTERVENCIÓN DE FACTORES EXTRAPERSONALES EN LA CREACIÓN DEL POEMA

Una vez llegados a conclusión tan nítida, el concepto de comunicación así definido (próximo a la idea de «comprensión», propia de las ciencias del espíritu frente a la «explicación» de las ciencias de la naturaleza[18]), ese concepto queda al margen de un reparo que podríamos oponer a la idea de comunicación entendida como comunicación de un contenido anímico real del poeta. Me refiero al hecho palmario de la «beligerancia» que tiene numerosas realidades extrapersonales en la creación artística.

No es posible poner en tela de juicio, por ejemplo, que en cuanto Góngora ha escrito los dos primeros versos de un soneto:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,

---

concepto que no tiene nada de irreal. El «irrealismo artístico» no pasa de la apariencia un milímetro más allá de lo que en «colores chillones» podemos apreciar: es un mero instrumento, repito, de aproximación a la captación del mundo, en el mismo sentido en que lo es la metáfora y el resto de los recursos retóricos.

[18] W. Dilthey, *Ges. Schr.*, V, pág. 318. En relación también con la idea de «comprensión», *op. cit.*, pág. 191, y W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, en *Philos. Abhandl. Chr. Sigwart gewidmet*, 1900, página 202, en donde se habla, como hará también Unamuno, de «comprender mejor al artista de lo que él se comprende». Pues como diré luego la «comunicación» o «comprensión» puede ser «imaginaria». Este es el supuesto no explícito también en Unamuno de esa misma idea (Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, 1914).

se convierte en prisionero del juego de rimas en *-ida* y en *-ado* para el resto de los cuartetos, y ello significa que todo lo que el autor vaya a decir a continuación está condicionado por la necesidad de colocar una palabra con una de esas dos terminaciones al final de los seis versos siguientes, en un orden implacable fijado por las preceptivas *(abba abba)*. Y sobre esta cadena, hay aún otras: la precisión, extensible al resto de la pieza, de usar el endecasílabo con su específico sistema acentual, y de que el significado completo pueda encerrarse en el término de 14 unidades métricas, etc. Teóricamente, el poeta es libre de expresar lo que guste, pero, de hecho, el soneto impone un poderoso «veto» a su imaginación, no consintiéndole sino aquellas significaciones que puedan cumplir tan estrictas reglas. El soneto, y en general, el poema, interviene, pues, en la obra bajo la forma de una coacción muy enérgica. Y lo mismo diríamos, en diverso grado, de otras realidades con las que el poeta tiene que contar. El género literario utilizado o los gustos del público al que el escritor se dirige son factores esenciales. Y también lo es el concreto lenguaje que se use (francés, español, chino), pues éste determina, aunque más vagamente, lo que digamos. No todo se puede expresar en vasco; pero tampoco todo en italiano o en alemán. Hay matices conceptuales y sobre todo sentimentales o sensoriales que parecen ligados a un determinado idioma. Y aún se complica la cuestión cuando pensamos en lo que pasa dentro de una lengua misma. Lo que era imposible de comunicar en el castellano del siglo XII, podría comunicarlo acaso con facilidad el castellano del XVII o del XX. Y al revés: pues no ha de creerse que siempre y en todos los aspectos los idiomas ganen en flexibilidad con el tiempo, aunque hablando en términos generales suele ocurrir esto con más frecuencia que lo contrario. El francés dieciochesco era incomparablemente más

rígido que el medioeval, y, por tanto, más coercitivo en la expresión de algunas cosas, aunque hubiese mejorado mucho sin duda en cuanto a claridad lógica y en varios importantes aspectos más; lo cual, a su vez, le permitía la formulación de otro género de significaciones, inefables para el francés del siglo XIII, por ejemplo. Por su parte, la existencia en el castellano antiguo de ciertos sonidos consonánticos que luego se perdieron y sólo en parte fueron como reemplazados por otros, podía proporcionar a los escritores armonías, y, por consiguiente, significados (el significado no se agota en el concepto, claro es) imposibles posteriormente.

Esta «belicosidad» que observamos en el lenguaje, se percibe, en sentido más estricto aún, si nos detenemos un instante a considerar el desarrollo de un poema en el instante de su creación. Cada verso que el poeta escribe acucia su imaginación emotiva y le mueve a nuevos hallazgos, que, a su vez, le despiertan otros, y así hasta el final: Son, pues, las palabras mismas del poema, las que, operando sobre su autor, originan la sucesión expresiva [19]. Un primer sintagma lírico actúa como la piedra que, arrojada a un estanque, provoca un movimiento de ondas concéntricas. Mas no sólo el poema es agente activo en el hecho de su composición bajo especie de excitante, pues obra al mismo tiempo en manera opuesta como recio sistema de prohibiciones. Cada frase que el autor concibe como definitiva imprime al movimiento poemático una dirección irrevocable, que, naturalmente, excluye, por su mera existencia, muchas otras posibles en aquel momento, a partir de las cuales podrían haber nacido impulsos diferentes, inasequibles ya. El poema en su desenvolvimiento ordena en proporción cada vez mayor el

---

19 Véase Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst,* I, 1913, págs. 59-60, 275, y II, págs. 168-171. Véase también H. Bergson, *L'évolution créatrice,* 1907, pág. 7.

esquema general de su desarrollo, y el poeta lo único que hace es particularizar ese esquema, elegir una carta de la baraja, a cada momento menos gruesa, que se le ofrece.

Por tanto, el lenguaje (en su sentido amplio de «lenguaje español», «inglés», «italiano», y en su sentido restringido de «este poema que estoy escribiendo») también se impone al escritor como una silenciosa pero inexorable limitación de sus posibles ocurrencias.

¿Y qué decir sobre el peso, a veces abrumador, de la tradición literaria misma? No hay duda de que los poetas cortesanos del siglo XV español estaban estrechamente encajonados en fórmulas tan férreas (las trovadorescas) y, sobre todo, ya tan alejadas de la realidad contemporánea, que hasta fueron poderosas para casi esterilizar el estro amoroso de un gran poeta como Jorge Manrique.

Y aún se endurecen más las condiciones en que ha de trabajar un autor que prosigue la obra de otro, o simplemente la modifica en algún punto o la corrige, pues en este caso (que es, por ejemplo, el de cada cooperador en la transformación de un romance, balada o canción tradicionales) es imposible apartarse, no ya de unas normas generales de conducta estética, como en el caso anterior, sino de la representación estética misma, que le fue otorgada como dato previo, sólo en una zona modificable.

Todos estos hechos son claros y podrían, repito, esgrimirse, en conjunto o parcialmente, contra la idea de «comunicación del autor» acaso con algún fundamento, mas con ninguno si nos referimos a la comunicación de un contenido imaginario, que aquí sustentamos para el poema. Pues, en este sentido, lo único que tales hechos parecen declarar es que el escritor construye su obra desde las posibilidades que le ofrece un material cargado de exigencias. El poeta no es más que un caso particular del genérico creador, que, en

el instante de intuir una realidad nueva, sea la que fuere, se ve constreñido y alentado a la vez por resistencias de toda índole que ha de tener en cuenta y desde las cuales actúa. El arquitecto se atiene para idear su trabajo a los materiales de que puede disponer (piedra, ladrillo, mármol, cemento armado), materiales que toleran ciertas concepciones y son intolerantes con otras. La invención artística tiene libertad, pero dentro de un espacio acotado que no es lícito sobrepasar. Alienta en un país relativamente vasto, mas con vigiladísimas fronteras que a nadie le es dado trasponer. La época misma en que se vive, su sistema de valores, su interpretación del mundo, sus tradiciones, vigencias, usos y hasta manías forman una situación o suelo donde el poeta pisa de un modo u otro. No sólo la política es el arte de lo posible. Cualquier producto humano —la poesía en nuestro caso— lo es. *El poeta sólo imagina y, en principio, intenta comunicar* (veremos luego el sentido de esta restricción) *aquello que las palabras y las más diversas constricciones le permiten imaginar y comunicar.* Eso es todo. Pero todo eso no niega ni puede negar (desde aquí, al menos) la comunicación, sino sólo señalar sus lindes.

SIENDO IMAGINARIO EL CONTENIDO ANÍMICO, ¿ES REAL O IMAGINARIA LA COMUNICACIÓN?

Acabamos de tocar, en los anteriores paliativos, un problema de importancia.

Tachada y repelida, en una de sus dos partes, la idea de comunicación «real» de un contenido «real», en cuanto que hemos sustituido por el adjetivo «imaginario» el segundo término de la reiteración entrecomillada (contenido, pues, imaginario, no real), se nos impone cuestionar de igual modo

el primer término de la pareja de que hablo. Si el contenido que se comunica no es esencialmente el real, ¿lo es al menos la comunicación? De otra manera: la intuición que pasa al lector, ese contenido anímico *imaginario*, ¿lo ha *imaginado* realmente el poeta, quiero decir, tal como en el lector aparece, o, por el contrario, a veces lo que llega al lector no ha estado antes en la mente del autor, o no ha estado de manera idéntica a como en el lector se da, aunque éste tenga la impresión contraria? Si esto último fuese cierto, si el lector *sintiese* una comunicación, pero una comunicación inexistente, tendríamos derecho a hablar de comunicación «ilusoria», lo que habría, a su vez, de plantearnos nuevos problemas, pues para poder usar la voz «comunicación» y para que exista objetividad en la poesía ha de haber algún modo de realidad en la comunicación de que se trate.

POESÍA IRRACIONALISTA Y COMUNICACIÓN «REAL»

Pero antes de llegar a tales problemas, caso de que lleguemos, es obligado resolver las interrogaciones que nos salen de pronto al paso.

Pues frente al concepto de comunicación «real» (aunque los tratadistas no hagan el distingo que nosotros proponemos entre comunicación «real» y comunicación «ilusoria» o «imaginaria»), se han puesto, de hecho, unas veces expresa y otras tácitamente, varias objeciones de importancia, cuya consistencia quisiera examinar con carácter previo y como necesaria preparación de ulteriores ahondamientos, a través de los cuales rechazaremos nosotros también ese concepto de comunicación «real», mas por razones diferentes.

Empecemos por el reparo que ofrece a esta tesis de «realidad» para la comunicación el no escaso irracionalismo poemático de la lírica contemporánea. El hecho de que con alguna frecuencia el poeta ignore lo que su poema significa conceptualmente ¿pone en entredicho la comunicación que hemos llamado «real» [20] (noción que no debemos confundir, insisto, con la ya rechazada de «contenido real»)? Un análisis algo detenido del asunto nos revela que no es posible utilizar tal argumento contra la aserción que cuestionamos, y ni siquiera contra la otra que hemos ya dado de lado (la de contenido «real»). Pues que un escritor ignore a veces lo que lógicamente ha dicho, no supone que desconozca lo que intuitivamente ha expresado, y no olvidemos que es la intuición y no el concepto el objeto de la comunicación. Reduciendo la tesis a su más simple forma: el poeta que en un momento determinado sea incapaz de decirnos las ideas que hay en un poema suyo, puede conocer, sin embargo, con precisión máxima *la emoción* que sus versos suscitan. Lorca pudo afirmar de su genial «Romance sonámbulo» que esos versos eran para él un misterio como para sus lectores [21], sin indicarnos con ello que ignorase el contenido emocional de la pieza en cuestión, sino sólo la cadena lógica que bajo él yace, cadena que, en este caso concreto, sólo el análisis puede revelar. Se me dirá que entonces Lorca no se hacía cargo de *todo* el significado poemático, puesto que en tal significado entraba como parte la masa conceptual de que el autor, según confesión propia, no se mostraba enterado. Para poder contestar adecuadamente a alegato tan aparente-

---

[20] Véase Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik, von Baudelaire bis zur Gegenwart,* Rowohlts Deutsche Enzyklopädie; Rowohlt-Hamburg, 2.ª ed., 1958.

[21] Federico García Lorca, «Comentarios al Romancero gitano», *Revista de Occidente,* segunda época, N.º 77, agosto 1969.

mente válido hemos de sentar de modo previo que la emoción del poema más irracionalista se halla en relación de dependencia con respecto a la materia lógica, incluso cuando esta última se ofrece al lector (y al propio autor) bajo forma inconsciente. Si esos conceptos, pese a que la lectura no los percibe como tales, se desvaneciesen, la emoción se desvanecería en idéntica medida, porque las emociones, insisto, están siempre asociadas a los conceptos o lo que ellos suponen. El ejemplo más simple es el de las palabras onomatopéyicas, tales como «tic-tac» del reloj, en cuya expresividad interviene, sin ningún género de duda, la presencia del respectivo concepto, de tal forma que un vocablo que tuviese sonidos equivalentes y concepto distinto, carecería de todo don en ese sentido[22]. Y así, la palabra francesa «tactique», por poseer una forma fonética no imitativa del respectivo fondo racional, es expresivamente neutra, al contrario de lo que ocurre, por motivos opuestos, en el español (y en el francés) «tic-tac», según hemos visto, de configuración, no obstante, casi idéntica. Aquí se trata de una emoción sensorial, pero lo mismo pasa cuando la emoción es afectiva. En un poema (véase el análisis que hacemos del poema XXXII de *Soledades, Galerías...* de A. Machado en el capítulo X, 2, de este libro), la palabra «crepúsculo» (vespertino) puede irracionalmente producirnos una asociación fúnebre, pero ello se debe a que el contenido lógico de tal palabra lo permite, aunque, en el instante de la lectura, no nos percatemos de ello de manera consciente: y, en efecto, «crepúsculo (vespertino)» queda definido en el diccionario de la Academia como «claridad que hay desde que el sol se pone hasta que es de noche», y este concepto, por su misma índole (luz que

22 Dice Ch. Bally (*Le langage et la vie*, París, 1916, pág. 117): «C'est que (...) les effets phonétiques ne se manifestent que s'ils sont favorisés par les facteurs sémantiques».

muere), consiente, en un determinado texto, la asociación indicada, que el lector *siente* (conoce) con la sensibilidad e ignora probablemente con la razón.

Ahora bien: dado el indestructible lazo de unión que media entre el ingrediente racional y el irracional en la obra de arte, hacerse cargo de uno de ellos (la emoción, en nuestro caso) lleva consigo hacerse cargo del otro (los conceptos), bien que de manera *implícita*. Los conceptos quedan *implicados* en la emoción y es ése, en el caso que nos hemos propuesto, el modo de ser imaginados por la psique del autor y recibidos por la del lector. Lorca, en nuestra hipótesis, conocía, por tanto, el significado de su poema tal como lo conoce el lector: como una densa niebla emotiva que *oculta* una rocosa región conceptual, sólo accesible tras un análisis, siempre realizable (aunque innecesario desde el punto de vista estrictamente estético). La expresión «comunicación real», invulnerable *hasta ahora*, me parece la más justa para dar nombre, en tal supuesto, a esta coincidencia del autor y lector en el modo de percibir un significado.

«INICIATIVA DEL LENGUAJE» Y COMUNICACIÓN

El concepto de comunicación, en el sentido de comunicación «real», ha sido combatido[23] aún, basándose en otro supuesto: el mallarmeano de la «iniciativa del lenguaje» en la creación del poema[24]. Claro está que este concepto no es

---

23 Véase H. Friedrich, *op. cit.*

24 Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, página 366: le «poète (...) cède l'initiative aux mots»; y en la página 648 («crise de vers»): «dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens».

un invento de Mallarmé, sino que tiene toda una prehistoria y hasta una historia claramente anteriores a él (Novalis, Hugo, y sobre todo Poe, donde la idea alcanza ya una primera plenitud teórica). Después los poetas puros insistirán en que la poesía es un juego del lenguaje, un maniobrar del poeta con las posibilidades de las palabras. Se puede pensar, por ejemplo, que, en ciertos casos límite, relativamente frecuentes, sin embargo, sobre todo a partir del romanticismo, lo que le importa al poeta al disponerse a escribir no es decir lógicamente algo, sino expresar una emoción, vacía, en principio, de contenido conceptual. Y que sólo luego, al hallar el vocablo que puede traducir esa emoción, aparece el concepto, diríamos que como producto *secundario* del vocablo, como inesperado regalo suyo que no entraba en los cálculos previos del autor. El concepto no ha sido hallado, pues, por iniciativa de éste, a quien no le hubiese importado, en tal supuesto, dar de manos a boca con otro concepto cualquiera, sino por «iniciativa» del lenguaje encargado de incorporar la tensión emotiva.

Pero fenómenos como el descrito no podrían tampoco invalidar la tesis de comunicación «real», pues nada prueba que el poeta, no en el momento previo a la composición, momento que nada nos importa, sino en el instante mismo en que la composición se produce, haya imaginado una representación diferente de la que *debe* imaginar el lector. Por ejemplo, que en ese instante haya contemplado el elemento afectivo de las palabras con completo o parcial desvío del elemento conceptual (como en la etapa previa hemos supuesto que ocurría), mientras el lector, por el contrario, hubiese contemplado ambos componentes con nitidez. Quienes creen que la iniciativa del lenguaje con respecto al concepto echa por tierra la idea de comunicación, ni siquiera en el sentido de comunicación «real» *al que nosotros no vamos a*

adherirnos, desconocen que cuando hablamos de comunicación no tenemos derecho a referirnos, claro está, a las pretensiones del poeta antes de ponerse a escribir, pretensiones que podrían ser, en principio, totalmente opuestas a lo que de hecho después se llevó a cabo[25], sino a la representación que el poeta fue sucesivamente contemplando mientras escribía. Lo que se comunicaría, en el caso de que hubiera comunicación «real», habría de ser el poema y no el espectáculo, más o menos atractivo, de su vago prenuncio.

No ignoro, ni ignora el lector de este libro (véanse las páginas 39 y sigs.), que existe, ciertamente, el caso de poesía muy irracionalista en que el poeta no se hace cargo de los conceptos en el instante de la composición, pero, como ya hemos indicado páginas atrás, ello no indica nada, pues algo parecido le sucede en tal circunstancia al lector, que tampoco se hace cargo de ellos en el instante de la lectura, de forma que la coincidencia poeta-lector (que es de lo que se trata en la comunicación «real») persistiría perfectamente inalterable, incluso en tan extremas ocasiones.

COMUNICACIÓN «REAL» Y COMUNICACIÓN «IMAGINARIA»

Hasta ahora, por tanto, el concepto de comunicación «real» se ha mantenido firme frente a los embates con que lo hemos combatido, alguno de los cuales ha sido de cierta dureza. Me he demorado en mostrar su reciedumbre no sólo

[25] T. S. Eliot, *On poetry and poets*, ed. Faber and Faber, Limited, 2.ª ed., Londres, 1957, págs. 30 y 31 («The music of poetry»); véase también págs. 113-114: «The second danger (...) is that of assuming that the interpretation of a poem, if valid, is necessarily an account of what the author consciously or unconsciously was trying to do».

porque esta contemplación nos ha hecho ver, de paso, algunas otras cuestiones que nos importan, relativas a la poesía, sino porque la solidez misma de la construcción que hemos procurado demoler indica, si no su verdad, sí el carácter de *cuasiverdad* que posee, o al menos, indica una cosa que en seguida he de decir y con la que hemos de contar después.

Pero por de pronto, enumeremos contra la idea mencionada algunas de las objeciones que realmente la vulneran. Imaginemos una «errata» de imprenta, aceptada por el propio autor de la composición poética; o pensemos en un cerebro electrónico capaz de «fabricar» un poema. ¿Habría comunicación «real» en estos casos? Evidentemente, no. Y aunque este último hecho (el del cerebro electrónico) no niegue a la poesía «humana» (hasta ahora la única existente) la posibilidad, que sin duda sigue teniendo, de ser el resultado de comunicarse realmente el poeta con sus lectores, nos dice en cambio, algo importantísimo: que aunque en la poesía haya comunicación real, incluso si la hay sin excepción alguna, se trata de un fenómeno indiferente por completo a su esencia, ya que en el caso del robot (y más evidentemente aún en el caso de la errata de imprenta que el autor da por buena) ese fenómeno no se daría y, sin embargo, lo poético no por eso habría de desvanecerse. Pues lo que afecta a la esencia de lo poético no es, por lo visto, que haya comunicación, *sino que parezca que la hay, que se nos produzca la ilusión de que la hay,* que podamos imaginarnos como existente esa comunicación que, de otra parte, hasta puede darse de veras, suficientemente, en la inmensa mayoría de los casos, *puesto que lo buscado por el poeta es precisamente eso. El poeta procura, en efecto, comunicar de verdad a alguien por medio de meras palabras un contenido anímico imaginario,* y no cabe duda que con máxima frecuencia no

fracasará esencialmente en su propósito. De ahí que, por ser a todas luces una *pretensión* del autor, la idea de comunicación real fuese tan resistente. Tal es el motivo que me ha inducido a señalar morosamente su firmeza. Luego he de volver sobre esto.

Lo que pasa es que lo sustancial no es el cumplimiento de tal pretensión comunicativa sino la calidad de lo que, fuera acaso de ella, obtenga de hecho el poeta, para todos nosotros, con su trabajo. ¿Qué nos interesa a los lectores saber si el poema que tenemos delante ha estado o no en la mente del poeta tal como lo intuimos nosotros? Lo que nos atañe, y, por tanto, lo poéticamente esencial, es lo que hay ahí, ya completamente hecho, el producto terminado y no el modo de concebirlo y rematarlo que el autor haya tenido, cosa que, por ser completamente anecdótica, no debe preocuparnos.

Se nos aclaran así todos los problemas al respecto, algunos que aún no hemos encarado y constituyen reparo de alguna gravedad para la doctrina de la comunicación real, y otros que aunque planteados ya por nosotros, vemos mejor bajo esta nueva luz.

Empecemos por lo primero. Desde la primera edición, el presente libro ha sido partidario de la idea de la historicidad de la poesía. Pero si la poesía es histórica, si cambia con el transcurso del tiempo, si la intuición en ella depositada se altera, este poema que leo, escrito hace milenios, tal vez no sea el mismo que su autor concibió, aunque quizá conserve todavía un valor estético genuino. Y en tal caso, mal puede hablarse de real comunicación del autor. Sin embargo, la tesis de comunicación ilusoria o imaginaria, frente a la real que se nos hace preciso desechar para este caso, lo arregla todo de súbito, *pues es evidente que al leer este poema,* como al leer el poema del robot que antes traje a mención o

cualquier otro en que podamos pensar, yo entiendo algo *que he de suponer alguien dice en el mismo sentido en que yo lo entiendo,* pues todo dicho supone un decidor y todo entender supone en el sujeto que entiende la creencia en la identidad entre lo entendido y lo dicho.

El lector tiene así, ante la poesía, la *ilusión* de que un hombre, el autor, se comunica con él, y nada objeta contra este hecho, el hecho de que tal cosa pueda no ser verdad, pues lo que no deja de ser verdadera es la ilusión misma. Y esta otra verdad, la verdad de la ilusión, es la que importa: no hay duda de que psicológicamente hay comunicación, puesto que *sentimos* que la hay. Y desde el punto de vista expresivo es también como si la hubiera, ya que aunque sea imaginaria la comunicación de un imaginario contenido anímico, *la significación del poema ha de imitar la índole misma de los contenidos anímicos reales,* pues, en caso contrario, no podría producirse en nosotros la doble ilusión de que hablamos: en primer lugar, la de que se comunica realmente con nosotros un ser humano, y en segundo término, la de que esa comunicación lo es de un contenido anímico individual. Retengamos en nuestro atento oído todo esto, que va a sernos después de gran provecho, y retornemos de nuevo a las impugnaciones con que antes hicimos frente, sin fortuna, a la idea de comunicación real del autor.

Pues notemos que si aquellos alegatos no probaban nada contra la idea de ese tipo de comunicación, tampoco la argumentación que opusimos a los alegatos demostraba la menor cosa a favor suyo, salvo que el ataque concreto de que se trataba no estaba justificado. Y así, por ejemplo, llegábamos a la conclusión de que el irracionalismo de la lírica contemporánea no impugnaba la doctrina de comunicación real del poeta, puesto que si éste desconocía la base conceptual de sus versos, otro tanto le pasaba al lector, mien-

tras que nada se oponía, en tal caso, a que el poeta conociese prácticamente en el mismo sentido que el público la emoción de su obra. Todo esto es cierto; pero nótese que si «nada se oponía» a tal coincidencia de autor y público, nada nos asegura tampoco que se diese realmente el fenómeno del ajuste y ecuación relativamente perfecta entre ambas intuiciones, la del poeta y la de sus lectores. Muy bien podría mediar en ese sentido un desacuerdo. Sería acaso algo difícil imaginar a un poeta sintiendo un poema suyo, *al escribirlo,* por debajo de la emoción *objetiva* que éste tenga. Pero, en cambio, ¡cuántas veces un poeta comete el extravío opuesto y experimenta su poema *como más emocionante* de lo que en realidad es!

El error de dar por sentada la comunicación real se origina a mi entender en un hecho que parcialmente hemos ya comentado. Este: que el autor, al escribir, *proyecta* emocionar a un público exactamente como él se emociona, mientras que, por el otro lado, y como en prueba de que el autor no ha desbarrado en su pretensión, cada uno de los lectores *siente* que, en efecto, el autor se comunica verdaderamente con él. El perfecto encaje de estas dos ilusiones, la del autor y la del lector, es lo que resulta engañoso. Y como además el deseo de comunicarse *verdaderamente,* a través de palabras, es programa, por activa y por pasiva, tanto del poeta (activamente) como de su público (actuando esta vez pasivamente), propendemos a considerar esa comunicación como fenómeno esencial a la poesía, en cuanto que la esencia de algo instrumental viene dada en la finalidad que a ese algo atribuimos, tal como ocurre, por ejemplo, en los utensilios. Igual que el ser de un martillo coincide con su empleo o fin de martillear, el ser de un poema coincidiría con su uso de comunicación entre quien lo ha hecho y quien se lo representa.

Y no andamos en esto descaminados. La comunicación, por las razones dichas, es esencial al poema, sólo que no la real, mas la ficticia, imaginaria o ilusoria, puesto que el poema, en cuanto ha sido escrito y está ahí se convierte en un objeto que un brujo o un aprendiz de brujo ha construido, pero que acaso no se ajuste exactamente a la intuición que inicialmente le dio el ser. Y es que si fabricamos un martillo algo mayor o menor de lo que habíamos proyectado, o si se desgasta con el uso, el martillo sigue siendo martillo, pero el poema, en caso de correr una suerte parecida, bien que continúe presentándose como soporte de comunicación, ya no puede, por definición, ofrecerse como soporte de comunicación real. Mas aunque no quepa hablar de esto último, ni ello importe, la intención creadora de comunicarse deja su esencial impronta en el objeto creado, al que no tenemos entonces más remedio que definir por el hecho de la comunicación.

COMUNICACIÓN IMAGINARIA DEL POETA Y COMUNICACIÓN REAL DEL PERSONAJE QUE FIGURA QUE ES EL POETA. OBJECIÓN: LA MULTIPLICIDAD DE LAS INTUICIONES LECTORAS

La comunicación del autor es, pues, imaginaria, pero tras decir esto, debemos añadir, y pronto, que, en cambio, la del poema es real, lo cual significa, en otro giro, que un personaje ficticio nos transmite la representación que en ese poema está depositada. Enunciado de modo sólo ligeramente distinto: ya que no el poeta, un personaje que figura que es el poeta se comunica objetivamente con nosotros en la poesía.

Objetivamente: pues que sea imaginaria la comunicación del poeta no supone el libertinaje subjetivista de entender

en cada composición artística lo que a uno le plazca, ya que, por el contrario, es real, dijimos, y por tanto objetiva, la comunicación *del poema*, o sea, la de aquel personaje. Al decir esto, se nos ocurre, sin dilación, un reparo que se ha esgrimido, más de una vez, contra la idea, en términos generales, de comunicación, pero que tendría, por lo que debemos salirle al paso, la misma validez aparente para la especificación «comunicación imaginaria» que aquí sostenemos, en cuanto y sólo en cuanto que a este concepto le hemos agregado ahora mismo, en calidad de adjunto, el de comunicación real *poemática:* esa objeción es el hecho indiscutible de la multiplicidad de las intuiciones lectoras [26]. El mismo poema —se dice— no se registra del mismo modo en Juan que en Pedro; y ni siquiera Juan puede recibirlo idénticamente cada vez que lo lee. El temperamento de cada individuo, su personal y variable experiencia humana y cultural, el ambiente distinto en que ha vivido, etc., modifican el resultado de sus lecturas. De estas indudables verdades suele extraerse, sin embargo, la precipitada conclusión de que no nos es lícito hablar de comunicación, sin darse cuenta de que el poema pertenece, en este aspecto, a un tipo muy peculiar de realidades, a las que llamaríamos «deficientes», cuyo ser, por consistir en una meta a la que sólo puede aproximarse, admite grados de perfección y no verdadera plenitud [27]. Pero si una realidad A es más A cuanto mejor cumpla la condición Z que suponemos inasequible, no cabe duda de que,

[26] Véase William K. Wimsatt, *The Intentional Fallacy*, The Verbal Icon, 2.ª ed., The Noonday Press, New York, 1958, págs. 3-18. Véase también Eliseo Vivas, *Creation and Discovery*, 2.ª ed., Gateway, Chicago, 1965, págs. 247-266.

[27] Este concepto se asemeja a lo que Max Weber llama «tipos ideales» (véase Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, 1961, ed. Guadarrama (traducción de Felipe González Vicén), páginas 282 y sigs.).

hablando con el máximo rigor, tenemos que definir a A por su cumplimiento de Z; y todo lo más, si es que deseamos aún mayor precisión en nuestro lenguaje, declararemos que A no puede darse del todo y que sólo existen grados de aproximación a A; mas nunca diremos, insisto, que A no debe ser *definida* (que es cosa bien distinta) por Z.

Empecemos, sólo a guisa de ejemplo, con un caso muy alejado de nuestras actuales preocupaciones: la idea de nación. Esta idea se nos muestra como rigurosamente impensable si no tenemos en cuenta la existencia de lo que acabo de llamar «realidades deficientes». Haciendo nuestra, de momento al menos, como hipótesis útil, la definición de Ortega [28], una nación consistiría en «un proyecto de vida en común». Pero bien claro está que en una nación, dada la libertad y diversidad del espíritu humano, siempre puede haber, y hay, individuos que no participan de ese impulso programático, que se quedan al margen de él, e incluso que le son profundamente contrarios. Nuestra teoría salva esa posible objeción imaginando la existencia de lo nacional como una «realidad deficiente». La nación no tiene ni puede tener de hecho completa realidad, sino sólo grados de ella, porque la concordia total, la comunión de todos en un esquema de vida proyectado hacia el porvenir es prácticamente imposible. Habrá, así, más o menos nación dentro de un grupo humano, mas nunca dejará de darse en él una cierta proporción de «adolescencia» en este sentido. Dentro de la escala cuyo tramo superior es inalcanzable, caben ya todas las situaciones: peldaños de muy baja o de ninguna nacionalidad, junto a todos los intermedios.

---

[28] José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, en *Obras Completas*, tomo III, págs. 56 y 71, Madrid, 1950, ed. Revista de Occidente, 2.ª ed.

Acaso otras muchas realidades sociológicas o antropológicas admitiesen ese mismo enfoque, pero lo que me parece seguro es su necesidad en lo que toca al entendimiento de la poesía. Por lo pronto, el concepto de comunicación al que hemos llegado queda perfectamente amparado, a mi juicio, de la objeción antes mencionada (pluralidad de intuiciones por parte de los distintos lectores) si lo vemos bajo esta perspectiva. La comunicación real, no del poeta sino del personaje que figura ser el poeta, es «un deber que tenemos que cumplir» [29]; deber que, como es común que ocurra en materia de deberes, podemos incumplir o cumplir de modo insatisfactorio, con la consecuencia de anular o mermar en *nuestra representación* el poema que se nos impone. Éste nos aconseja «que seamos perfectos como nuestro Padre es perfecto». Nuestra limitación de criaturas obstaculiza el éxito completo de tal tarea. Pero conforme nos acercamos a la verdadera comunicación de que hablo, el poema va cobrando realidad, lo cual significa, sin vacilación, que consiste en la posibilidad de ser comunicado. Y del mismo modo que una nación no puede definirse por el desacuerdo de sus gentes, pese a existir en ella personas que discrepan del programa hacia el

---

[29] Véase René Wellek y Austin Warren: *Theory of Literature*, A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956, página 141: «the structure of a work of art has the character of a 'duty which I have to realize'». También Sartre viene a decir lo mismo: «Elle [la obra de arte literaria] se présente comme une tâche à remplir, elle se place d'emblée au niveau de l'impératif catégorique» *(Qu'est-ce que la littérature,* éd. Gallimard, Coll. Idées, París, 1969, pág. 61).

En carta del 16 de febrero de 1973 René Wellek me hace notar que el «sorprendente parecido», dice («the striking similarity»), entre el pasaje citado por mí de su libro y el otro de Sartre que también cito en esta nota, «is due not to one of us copying the other but to a common source, Husserl's *Méditations Cartésiennes*» que el propio Wellek cita en un artículo, «Theory of Literary History», publicado en el 4.º volumen de *Travaux du cercle linguistique de Prague.*

futuro en que una nación consiste, la obra poética tampoco debe ser definida por su capacidad de suscitar experiencias distintas en vista de que las suscita, pues ello equivaldría a caer en la negación de la objetividad artística, al dar por igualmente válidas todas las subjetivas lecturas. Considero, por el contrario, que esas lecturas son más o menos válidas, algunas francamente inválidas, según se aproximen o se alejen del significado objetivo, que, en cuanto «realidad deficiente», no está acaso en ningún lector, pero sí en el sistema de signos que forman el poema.

LA SUPRESIÓN DE LA ANÉCDOTA NO IMPIDE QUE UN POEMA TENGA UN SOLO SIGNIFICADO

Esto no significa, como diremos pronto, que un poema no pueda, en principio, admitir varias interpretaciones diferentes, todas ellas igualmente válidas, tal como afirman grandes poetas y teóricos de la talla de Paul Valéry[30] o T. S. Eliot[31], etc. Ahora bien: ninguno de esos autores hacen, en este punto, la distinción, que creemos necesaria, entre interpretaciones discrepantes *en cuanto a la emoción* e interpretaciones discrepantes sólo *en cuanto a la significación lógica.* Como esto último es lo frecuente, mientras lo primero re-

[30] Dice Valéry en «Au sujet de *Cimetière marin*» *(Variété, Œuvres*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1957), página 1507: «il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens». Cosas semejantes viene a decir en otros lugares (véase *Variété*, «Commentaires de *Charmes*», *op. cit.*, página 1511).

[31] *Op. cit.*, pág. 113: «The first danger is that of assuming that there must be just one interpretation of the poem as a whole, that must be right».

sulta, en cambio, excepcional, sospecho que cuando Eliot o Valéry, etc., hablan de discrepancia lectora se refieren al fenómeno que la crítica ha denominado «supresión de la anécdota». No parece erróneo, en efecto, en tal caso, reducir a una pluralidad de anécdotas distintas el no anecdótico poema que está ahí aludiéndolas a todas. Si tales críticos, como suponemos, piensan en esa clase de poemas no anecdóticos al hablar de varias interpretaciones, mediaría en el asunto un equívoco que convendría cuanto antes disipar, porque el verdadero entendimiento de un poema no es su reducción lógica a una determinada anécdota, de que, justamente, el poema sin anécdota carece, en último término, por definición, sino la intuición emocional que despierta en los lectores, intuición que, en principio y en una estructura fundamental [32], no tiene por qué ser distinta, *ni siquiera en esos intérpretes discrepantes.* Precisamente la idea de la posible multiplicidad interpretativa ha nacido, en mi opinión, de que, en esa clase de composiciones sin anécdota, las encontradas versiones conceptuales a que podemos estrechar el poema no deterioran ni cambian en ninguna manera la emotiva intuición que éste nos da, *prueba de que, en efecto, tal intuición existe en calidad, en principio, de única para todos los lectores,* también los que luego, al racionalizar lo que han sentido, vayan a diferir entre sí. Pero, además, aun ateniéndonos a tales racionalizaciones (e insisto en decir que «racionalizar» o descifrar lógicamente un poema no es lo mismo que entenderlo: entenderlo es sentirlo), aun atenién-

---

[32] Podemos aplicar al arte la idea de E. Husserl (*Méditations Cartésiennes,* París, 1931, págs. 39-39), sobre la percepción de los objetos, de los cuales siempre hacemos nuestra, en común con los otros hombres, una «estructura de determinación» que garantiza nuestro conocimiento como no caprichoso, pese a las distintas perspectivas con que lo miremos.

donos, repito, a racionalizaciones tales, debemos tener en cuenta lo siguiente: que pese a que ninguna de las diversas interpretaciones perjudiquen la emoción estética (y por eso podemos decir que todas son en este caso admisibles), la interpretación legítima de la pieza sigue siendo una sola: aquella suficientemente universal que abarque, sin anécdota, las concretizaciones anecdóticas con que la hemos, relativamente, empobrecido. Si leemos, desconectado del resto de su obra [33], este poema de Juan Ramón Jiménez:

Aquí está. Venid todos.
¡Cavad! ¡Cavad!

Mis manos echan sangre
y ya no pueden más.
¡Aquí está!

Entre la tierra húmeda
qué olor a eternidad.
¡Aquí está!

Oíd mi aullido largo
contra el sol inmortal.

Aquí está. Venid todos.
¡Cavad, cavad, cavad!

[33] Frente a los poemas sin anécdota podemos y solemos hacer, cuando leemos, aunque no estemos de ningún modo forzados a ello, una hipótesis fundamental interpretativa de tipo anecdótico, teniendo en cuenta el resto de la obra del autor, e incluso la biografía de éste. Y así, ante este poema, que carece de anécdota, y por tanto de concretización verdadera y menos, por tanto, obligatoria, diríamos que *probablemente* su autor pensó en una *plenitud estética,* pues el contexto general de la poesía juanramoniana parece indicarnos este modo de colegir el poema más que otro cualquiera. Pero lo característico es que ni ésta, ni las otras interpretaciones posibles modifican la emoción poemática, que es sustancialmente la misma, sea cual sea la reducción anecdótica a que adelgacemos la composición.

y un crítico nos dice que significa el anhelo y la inminencia de una plenitud *religiosa*, mientras otro habla de plenitud *amorosa* y otro de plenitud *estética*, como la diferencia de criterio de que los tres dan muestra, no impide, en principio, una fundamental coincidencia en lo que estos tres críticos puedan sentir poéticamente, y como además lo que realmente significa el poema comprende *también* lo que cada uno de ellos entiende, nada más fácil, como dije antes, que concluir de aquí la posibilidad de interpretar una misma composición de varios modos. Pero ello no es así, pues la única interpretación verdaderamente fiel de ese poema juanramoniano es la intuitiva que, en una estructura fundamental, dijimos, los lectores tienen en común, o si descendemos a la racionalización, la que nos hable de «plenitud espiritual» sin otra especificación. El autor «dice misa para mujeres y hombres» y sugiere genérica y universalmente lo que cada crítico entiende de modo local y en concreto. Insinúa el autor en tales versos que está a punto de advenir para el alma una gran plenitud y nada más. No dice «plenitud religiosa», ni «amorosa», ni «estética». Se expresa en términos generales que engloban todas esas particularizaciones, y es así como únicamente, si hablamos con rigor, debemos entender lo que se nos dice. No hay tres interpretaciones, de hecho, en ese sentido estricto, sino una sola que las incluye a las tres.

POEMA CON VARIAS INTERPRETACIONES EMOCIONALES POSIBLES, TODAS ELLAS OBJETIVAS

En el ejemplo que acabamos de examinar hemos supuesto que los mencionados críticos, aunque entendían el poema variadamente desde el punto de vista racional, lo entendían sustancialmente de un mismo y solo modo desde el punto

de vista emotivo *(que es el que cuenta)*. Pero naturalmente, como ya dejé dicho, cabe también la pluralidad en cuanto a esto último. Hay algunos casos (no creo que sean muchos, pero el dato cuantitativo importa poco) en que, sin haber «error» de lectura, caben varias interpretaciones *emocionales* de un mismo poema, entre sí opuestas, o al menos, entre sí no coincidentes. No se trata de que cada lector sea libre para sentir lo que le plazca. Se trata sólo de que el poema posee, en tal hipótesis, la extraña gracia de poder ser entendido emocionalmente de dos modos (o de tres, etc., pero siempre en cada caso el número en cuestión sería limitado). Notemos que aquí encaramos un problema notablemente distinto al de las composiciones sin anécdota. La distancia consiste en que en éstas la emoción no discrepaba de unas interpretaciones a otras, mientras ahora lo que cambia es, precisamente, la emoción. Antes insinué la sospecha de que los teóricos (Eliot, Valéry, etc.) que han rozado el asunto de la variedad de lecturas de un mismo poema, aludían acaso con sus afirmaciones más bien a lo primero que a lo segundo, que cabe ejemplificar en el siguiente poema de Juan Ramón Jiménez, titulado «Primavera amarilla»:

Abril venía lleno
todo de flores amarillas.
Amarillo el arroyo, la colina,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel donde el amor vivía.

El sol ungía de amarillo el mundo
con sus luces caídas.
Ay, por los lirios áureos,
el agua de oro tibia,
las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas.

Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles; el día
era una gracia perfumada de oro
en un dorado despertar de vida.

Entre los huesos de los muertos
abría Dios sus manos amarillas.

(Poema 106 de la *Segunda Antolojía*)

¿Son emotivamente entusiastas, o, al revés, emotivamente trágicos los dos versos que cierran la composición? Estimo que ambas lecturas son perfectamente hacederas. La zona de coincidencia entre ambas en ese final no deja, sin embargo de existir: consiste en sentir como simbólicamente disémica la expresión «manos amarillas» de Dios: desde el punto de vista lógico, las «manos ámarillas» serían las flores de ese color que se abren en el cementerio de los niños al que se refiere el verso quinto (o bien, los rayos del sol que «con sus luces caídas» llegan hasta los sepulcros); desde el punto de vista irracional, el significado habría de ser, en cambio, experimentado en su literalidad: las «manos de Dios» serían eso: manos divinas. La divergencia emocional de que antes hablé viene ahora. Según una de las lecturas (la optimista) el «despertar de vida» alcanza, en cierto modo, a los huesos de los muertos, que quedan como asumidos y salvados en la Divinidad, cuyas «manos amarillas» se nos han asociado con la idea de sol, de vida: el tono del poema se hace con esto extático, glorioso. Según la otra lectura (la pesimista) el amarillo de las «manos de Dios» iría unido, por el contrario, a la noción de «manos amarillas de muerto». Lo que se nos estaría insinuando es que la resurrección primaveral es sólo una apariencia: tras eso que llamamos vida («en un dorado despertar de vida»), hay, como realidad más honda y verdadera, un Dios que es el Dios de los muer-

tos o de la muerte, muerto de algún modo esencial él mismo. El tono del poema se hace con esto trágico.

He aquí, pues, una composición que admite dos soluciones emocionales opuestas, positiva una y negativa la otra, un poco al modo de esas baldosas cuyo dibujo en cubos puede formalizársenos de un modo convexo o de un modo cóncavo, *con idéntica objetividad:* ambas son interpretaciones, en efecto, objetivas, del dibujo que se nos propone. Aplicando este ejemplo plástico a nuestro caso poético anterior y a cuantos estén en sus mismas condiciones de duplicidad (y hasta de triplicidad, etc.) interpretativa, diríamos que el lector *siente* una comunicación del autor, aunque esta comunicación sea ficticia: lo que se le comunica *realmente* es *uno* de los dos (o tres, etc.) personajes poemáticos posibles, aspirantes todos ellos, en igualdad de condiciones, a la protagonización del dicho lírico bajo figura del autor. Digamos que de hecho hemos elegido intuitivamente uno de esos personajes, que entonces, tras la elección, se nos comunica objetivamente en el instante de la lectura. Como se ve, el hecho de la diversidad emocional de un mismo poema en cuanto a sus distintas lecturas no modifica en nada esencial el cuadro que sobre la comunicación «real» *del poema* nos habíamos forjado en los apartados anteriores. La objetividad, en efecto, no se ha perdido aquí, como no se perdía en el caso de las baldosas, cualquiera que fuese nuestra elección, cóncava o convexa. El lector o espectador no es libre, en ninguno de tales supuestos, de entregarse a su subjetiva fantasía, sino sólo de votar de entre una pareja de propuestas que el poema o la baldosa le hacen objetivamente.

LAS «MALAS» LECTURAS

El poema nos *obliga*, pues, en una cierta dirección o unas ciertas direcciones semánticas, incluso en estos raros ejemplos de pluralidad interpretativa, bajo la forma de «un deber que tenemos que cumplir», esto es, bajo la forma de un imperativo categórico. Pero, pese a tal obligación, que sobre nosotros presiona, yo puedo desoír el llamamiento, y leer «mal». *Mas aun en el caso de las lecturas peores, el carácter comunicativo del poema no se destruye*, pues, por muy desorientadamente que yo lo experimente, seguiré teniendo ante él la ilusión de que el autor se comunica conmigo[34]. Sin embargo, la lectura extraviada se diferencia de la que no lo es en una cosa importante: mientras en esta última la comunicación del poeta es ficticia y la del personaje que figura que es el poeta, real, en aquélla, en la lectura equivocada, son ficticias las dos comunicaciones, ya que el personaje poemático en realidad no está diciendo lo que yo entiendo. Y es que al leer me he apartado de la objetividad, y por tanto del deber que ante la página escrita yo tendría que haber cumplido.

LA BELLEZA NATURAL NO ES OBJETIVA

Y en esto precisamente se diferencia el poema de la belleza natural, que de ningún modo se nos aparece como un imperativo. Si yo me emociono frente a este paisaje marino, al cual contemplo con un sentimiento, digamos, de grandeza,

---

[34] Por tanto, a la doctrina sustentada en este libro le es, en principio, indiferente cuanto hemos dicho acerca de que sea real la comunicación del poema, y si he hablado de ello es porque considero que, indiferente o no para la integridad teórica de la presente obra, se trata de una verdad que al menos interesa como tal.

ello se debe a que yo lo he empobrecido, eliminando de él todos aquellos elementos suyos que no van en la dirección grandiosa que me interesa. Actúo por supresión de lo heterogéneo, y de la realidad que miro extraigo tan sólo un esquema unitario, donde campea únicamente lo que tiene determinado sentido. Otra persona distinta de mí podría emocionarse ahora de otro modo que yo ante idéntico paisaje, si acertaba a realizar desde él un extracto diferente del mío. El autor de la belleza natural es, sin duda, el espectador, que del panorama vislumbrado saca unos cuantos elementos relacionados entre sí y desprecia otros por carentes de significación. Y como en esta realidad que tengo ante mis ojos nada hay que me obligue verdaderamente a trazar el esquema de trazo y no otro cualquiera, se deduce que la belleza natural por no ser obligatoria, carece de objetividad.

Ciertamente, hay paisajes en que determinado esquema parece obligado, al predominar y destacar con fuerza en ellos ciertos elementos, que parecen así cegarnos para cualesquiera otros con los que construir extractos diferentes de natural belleza. Y, en efecto, ante tal instante marino, por ejemplo, casi todos los hombres hablarían, digamos, de serenidad, y ante tal otro, de furia, o bien, de nostalgia, de inmensidad, etc. Pero el dato estadístico importa poco, pues frente a ese mismo mar que parece imponerse en la dirección de lo inmenso, siempre me sería posible contrariar la supuesta imposición, fijándome, por ejemplo, en esta olilla que rompe mansa y delicadamente en la playa, o en el brillo grácil del sol sobre el agua, o en el niño que, inocente, palmotea en la blanca espuma reidora, con lo que escapo y rescindo así todo contrato y obligatoriedad. En cada caso, pues, la belleza natural es un invento mío, y por tanto, ella, por sí y ante sí, no existe, aunque sí existen las cosas que soportan la belleza que yo les impongo.

CAPÍTULO II

LA EXPRESIVIDAD DEL LENGUAJE ORDINARIO COMO POESÍA

I. POESÍA POEMATICA Y POESÍA NO POEMATICA

EL CONCEPTO «POESÍA» MÁS AMPLIO QUE EL CONCEPTO «POEMA»

Hemos pronunciado hasta aquí la palabra «poema» como sinónimo perfecto de «poesía». Nada más justo aparentemente. La poesía es, según la concepción tradicional, un género literario, lo que implica por parte del autor, voluntad de arte, y por parte del lector, conciencia de que lo que lee es lenguaje imaginario dicho por un yo ficticio. Ahora bien: la poesía ¿es *siempre* y desde todas las perspectivas «poema», «género literario», «lenguaje de imaginación»? No tendríamos más remedio que inclinarnos, en principio, por la negativa si adoptásemos una perspectiva no tradicional y, en vez de analizar la poesía partiendo del poema, la analizáramos partiendo del *resultado* del poema (la emoción, etc., que éste acarrea), análisis al que tenemos perfecto derecho, *pues lo importante es el significado y de ningún modo el medio para llegar a él.*

El fenómeno cómico, por su paralelismo en todos los órdenes con el fenómeno poético, puede servirnos de excelente referencia comparativa en este punto. También la comicidad (hablo de la que es puramente verbal) tolera examen desde dos perspectivas, como la poesía. Desde la perspectiva del género literario, la comicidad resulta ser, como la poesía, pero en un grado aún más evidente, expresión imaginaria a través de la cual se nos aparece un personaje ficticio de quien nos reímos. El desdoblamiento de autor y personaje es en la comicidad más patente que en la poesía, pues pronto nos percatamos de que el decir cómico no hace que nos riamos del autor, sino, al revés, nos obliga a reír *con* el autor *del* personaje ficticio, y esta duplicidad de actitud, inexistente en el poema (simpatía con respecto al autor, burla con respecto al personaje), destaca con una violencia mucho mayor que en aquél la duplicidad de personas (la real o autor y la imaginaria o protagonista) que hay en todo chiste.

He aquí un ejemplo cualquiera. Supongamos que se trata de una comedia. La escena ocurre en un comedor, donde, alrededor de una mesa, se congrega una familia. Se sirve un queso empezado la víspera y ya algo escaso para los cuatro o cinco comensales que constituyen el grupo. A la vista del suculento pero parco postre, la niña más pequeña de la casa, muy compungida, exclama: «¡Ay, qué poquito queso queda! ¡Sólo hay para mí!». ¿De quién nos reímos en este caso? No del autor de la comedia, a quien por el contrario aplaudimos al final de la representación precisamente si de verdad nos ha hecho reír, sino del inocente egoísmo de la niña y del carácter paradójico de su dolor, tan como fuera de la realidad.

Desde la perspectiva que hemos adoptado, no hay duda, pues, de la índole imaginaria de los personajes y las diccio-

nes cómicas, lo cual supone que es incuestionable también su inclusión dentro de un género literario.

Pero si invertimos el punto de vista, y examinamos ahora la comicidad, no desde la causa o género literario, sino desde el efecto, la hilaridad de cierta clase que nos produce, llegaríamos a la opuesta conclusión de que la condición ficticia de los personajes, la necesidad de que se nos hable desde un género literario, etc., no es esencial al fenómeno cómico, y nótese que sigo hablando de aquella comicidad puramente verbal a que antes nos referíamos. Imaginemos que la escena transcrita no la he escuchado en una comedia, sino en la vida real. ¿Se modificará por ello *en su cualidad* el efecto cómico que las palabras de la niña me causan? Esas palabras ¿dejan de ser cómicas para ser *otra cosa,* otra cosa que incluso me puede hacer reír? No; la comicidad persiste cualitativamente íntegra, y es en todo caso el *grado* de la comicidad lo que varía. Pero obsérvese que en el ejemplo aducido y en otros muchos casos, ni siquiera varía para descender, sino, al contrario, para aumentar. En efecto, con gran frecuencia un hecho de esta especie contemplado como real *se nos aparece provisto de mayor comicidad* que cuando es contado como chiste. Y la prueba de ello es que a veces el narrador hábil, para incrementar la eficacia de sus palabras, procura *acercar* el hecho cómico al máximo posible de realidad que cabe en un relato, iniciándolo con el comentario, en muchas ocasiones puramente táctico, de «esto ocurrió de verdad».

Lo que acabamos de ver en la comicidad verbal se repite, *mutatis mutandis,* en la poesía. En la poesía cabe también el análisis desde la perspectiva del efecto (la emoción) y no sólo desde la perspectiva de la causa (el género literario). Si un valiente le grita desafiante a un tirano en nombre del país que éste ha empobrecido:

¡No sabe un pueblo hambriento temer muerte!,

el auditorio siente esta frase tan poéticamente expresiva, o probablemente más, que si la leemos en un soneto. Y si empezamos un poema con este cuasi-hexámetro:

Más vale morir en pie que vivir de rodillas

no recibimos una emoción *cualitativamente* diferente de la que experimentamos al escuchar tales palabras como frase real de un posible político ante una multitud. El paso de expresión literaria a expresión real podrá alterar el *grado* de la emoción (con frecuencia, en sentido negativo, aunque también en sentido contrario), pero *en principio* (ya veremos las aparentes excepciones a esta regla) no altera su cualidad, que persevera, como poética.

De todo ello concluimos que cuando se estipula como condición indispensable de la poesía y de la comicidad verbal el carácter imaginario del lenguaje y del protagonista que lo usa, etc., se está confundiendo el concepto de poesía o de comicidad verbal con el concepto del respectivo género literario. Este último posee, en efecto, como atributo esencial la existencia de hablantes ficticios, pero aquél no. El término «poesía» es más amplio que el término «poema», y por ello, al contrario que este último, se mantiene indiferente frente a la especificación de real o imaginaria con que podemos calificar la situación, etc., en que se ofrece.

FUNCIÓN DEL GÉNERO LITERARIO

El género literario ¿no posee entonces utilidad *esencial* alguna ni en lo relativo a lo cómico ni en lo relativo a lo poético? Nada más lejos de nosotros que afirmar tamaño

dislate. Hay versos, trozos de poemas e incluso algún poema entero (e igual ocurre con la dicción cómica, pero en mayor proporción aún), que escuchados como lenguaje real conservan su expresividad, y esto nos ha bastado para probar el alcance más amplio de las palabras «poesía» y «comicidad verbal» con respecto a las palabras «poema» o «chiste». Mas es igualmente evidente que *la gran mayoría* de los poemas y *algunos* chistes perderían su poesía o su comicidad si no nos dispusiéramos a oír precisamente una composición artística.

Muchos de los chistes de humor negro, tan populares hoy, son de esta índole exclusivamente literaria, chistes puros que no toleran el trueque a realidad auténtica. Pero fuera de tal tipo de humor, se dan también casos de comicidad irreductible a términos de situación real. Podríamos imaginarnos una escena de comedia en la que un médico se empeñase en administrar una determinada píldora a un enfermo. Éste, que la ha tomado en días anteriores con resultados contraproducentes, se niega a seguir utilizándola, pues teme que tal medicina acabe con su salud. El médico dice entonces doctamente al enfermo para persuadirle: «Las reglas de la medicina aconsejan la píldora en cuestión. Y más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas» [1]. La escena es cómica si la entendemos como «chiste» o como «comedia», pero dejaría de serlo en el caso de que fuese presenciada como realidad. Un médico que estuviese diciendo eso a nuestra madre gravemente enferma, o simplemente a un ser humano cualquiera, en condición semejante, delante de nosotros, no nos haría reír, porque la acción que tales palabras preconizan, la interpretaríamos

[1] Una escena algo parecida existe en *L'amour médecin*, de Molière, donde un médico, Bahis, dice: «Il vaut mieux mourir selon les règles que de réchapper contre les règles».

como claramente peligrosa para la vida de un semejante nuestro. En el interior de la comedia, por el contrario, suspendemos por el momento nuestro sentimiento de riesgo vital verdadero, por el carácter puramente imaginario del personaje, y la comicidad así puede aparecer.

Es mucho más frecuente aún en la poesía esta estructura puramente *literaria* de las significaciones, hasta el punto de resultar difícil (no imposible, claro es) encontrar un poema cuya poesía sobreviva a su comprensión como frase real. El género literario (que no es condición *sine qua non* de lo poético) *suele ser condición sine qua non* de lo poético *de los poemas*. El escritor Maurici Serrahima, en apoyo de una tesis distinta de la nuestra, recuerda la sabrosa anécdota, que nos importa recoger, de Jules Renard en su novela *Poil de carotte*. Ligeramente modificada, héla aquí: un niño escribe una carta a su padre, el cual, al leerla, reprocha a su hijo el tono altisonante y enfático de la misiva. El niño dice: «Padre, no te has dado cuenta de que la carta está escrita en verso». Cuando abrimos un libro de poemas sabemos que se trata de leer poemas, y no de escuchar comunicaciones reales en forma epistolar. Sabemos que las palabras están en esos versos usadas según unas convenciones especiales, unas «leyes» (no necesariamente formuladas en las preceptivas) que nosotros respetamos, pero que no respetaríamos fuera del estricto género literario de que se trata [2];

---

[2] No sólo el poema ofrece, salvo rarísimas excepciones, unas convenciones que resultan insoportables en el lenguaje real, sino que cada género literario, y aun cada subgénero, especie o forma singular tienen las suyas en propiedad exclusiva. Hemos, por ejemplo, llegado tarde al teatro, sin saber qué clase de obra representan. Pensamos acaso que se trata de un drama. Lo primero que vemos es una situación que nos parece inverosímil. Juzgamos entonces la pieza como mediocre, si no como absurda. Pero pronto nos percatamos de que aquello es una farsa. «¡Ah, decimos, es una farsa! ¡Eso es otra cosa!» Y es

por ejemplo, no las respetaríamos en una carta verdaderamente tal, donde serían vistas por nosotros como impertinentes, como inadecuadas. No admitiríamos en ese caso y por esa razón la comunicación que se nos propone, y la poesía dejaría de existir. Supongamos que un enamorado, sentado en el banco de un jardín, dijese a su novia, no como poema, sino como frases amorosas «reales» que en aquel momento se le ocurren, las siguientes:

En crespa tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslazas generoso.

Leandro en mar de fuego proceloso
su amor ostenta, su vivir apura;
Icaro en senda de oro mal segura
arde sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de Fénix encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico, y pobre en el tesoro,
el castigo y el hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Al escuchar tan extraña revelación, ¿qué pensaría la muchacha? ¿Le parecería amorosamente expresivo (poético) lo que su sorprendente novio le decía, o más bien, empezaría a representarse la conveniencia de retrasar la boda de ma-

---

que la situación, inverosímil dentro del drama o alta comedia, es verosímil en el interior de esa otra especie teatral. La verosimilitud o la inverosimilitud de una composición literaria, como no se relaciona con un elemento inmutable que sería *el mismo tipo* de posibilidad en la vida real, no resulta adecuado imaginarla como cosa fija y abstractamente deducible. (Véase el cap. XXVII).

nera definitiva? Sin embargo, esas palabras, escuchadas como «soneto», y concretamente como «soneto de Quevedo», son sencillamente admirables. La paradójica discrepancia entre la reacción negativa de la muchacha, que recibe ese párrafo como lenguaje real, y la positiva nuestra, que lo recibimos como versos, es muy explicable. La muchacha no se emociona ante las frases de su novio porque le parecen afectadas, pedantescas, incongruentes con la *situación real* en que han sido dichas, y al no otorgarles su *aquiescencia*[3] se niega a la comunicación que llevan consigo. Por el contrario, nosotros admitimos ese lenguaje al sentirlo concorde con la *situación poemática* en que lo vemos instalado, y damos así paso a su contenido, que poéticamente nos conmueve.

Resalta aquí con evidencia la función que cumple el género literario con respecto a lo poético general, donde entra también la expresividad o emoción de una carta escrita sin intención estética por una muchacha enamorada e incluso acaso la tirada insultante con que la verdulera de la esquina acribilla a su comadre. Ambos tipos de lenguaje, el imaginario del poema y el real *de la expresividad* cotidiana, coinciden cualitativamente en ser comunicación sin falsía de una intuición, y por tanto, en ser poesía. Y se diferencian no en su cualidad de poéticos, sino en su respectiva *cantidad*, muy distinta en cada uno de los dos casos. La intuición depositada en un soneto de Shakespeare es más vasta y más compleja que la rudimentaria depositada en la frase «eres un burro» que un indignado pronuncia para demostrar a un inferior su desdén. Pero esa diferencia cuantitativa arrastra para el primer caso la necesidad del género literario, al precisar un

[3] Esa expresión la usaremos en sentido rigurosamente técnico más adelante. De momento, puede entenderla el lector en su sentido ordinario.

lenguaje mucho más rico y complicado que el usual; un lenguaje de uso imposible, por impropio, por fuera de sitio, en la diaria comunicación; un lenguaje, en fin, que sólo se nos torna idóneo cuando lo sabemos perteneciente a un poema. Diríamos que el género literario, visto desde un cierto ángulo, sólo existe como *medio* para que la comunicación no quede obstaculizada por nuestra repugnancia a asentir a un lenguaje que necesita de una gran artificiosidad, para poder transmitir correctamente la mayor complejidad y vastedad que antes denunciábamos como propia de la intuición poemática, con respecto a la relativa pobreza y simplicidad de la expresividad ordinaria.

En suma: el género literario y todo lo que comporta (situación, personaje, léxico y público imaginarios, especial actitud del lector, voluntad de arte del autor) es simplemente la manifestación externa, formal, de una diferencia cuantitativa, no cualitativa, de contenido, y, en consecuencia, no afecta, como en un principio adelanté, a la esencia de los dos fenómenos comparados (expresividad vulgar y expresividad del poema) que podemos ver, rigurosamente, como los dos grandes lados, las dos grandes vertientes de lo poético.

Más adelante, en el capítulo XXVII, estaremos en condiciones de comprender del todo que la idea mantenida sobre la existencia de lo poético más allá del poema, exige, como necesario complemento, otra idea distinta que afirme la inesencialidad de las diferencias entre los diversos géneros literarios: poema, cuento, novela y teatro (en cuanto que teatro leído) son distintas formas de la poesía, puesto que todos esos medios expresivos responden a la definición que de poesía hemos dado.

EL REALISMO LITERARIO

Al llegar aquí es preciso recoger y matizar una de nuestras últimas afirmaciones. Hemos hablado del «gran artificio» del lenguaje poemático. Conviene añadir que ese artificio en muchísimos casos sólo es grande cuando lo contrastamos con la también relativa naturalidad del lenguaje de la conversación real. Son rarísimos los poemas, aun los que parecen más desnudos y simples, que resistan, dijimos, su audición como palabras no literarias. Esta copla:

Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera
camino de cualquier parte.

o esta otra, que un enamorado dice a la novia que le ha abandonado:

Catalina María Márquez,
¿cómo tuviste el valor
de casarte con Juan Lucas
estando en el mundo yo?

o este fragmento de Cervantes:

Me quedé manco en Lepanto,
estuve en Argel cautivo
y he sufrido tanto, tanto,
que merezco ser altivo.

son ejemplos, de ningún modo únicos, pero sí excepcionales, de tolerancia en el cambio imaginación-realidad. Pues lo frecuente es que incluso poemas que parecen muy sencillos, muestren su complejidad lingüística al pensarlos como expresiones no imaginarias. Nadie reprochará a Bécquer haber

abusado de los medios retóricos, y, sin embargo, ningún amante, ni siquiera el propio Bécquer, podría decir a su amada, excepto si le advertía que iba a recitarle una «rima», cosas como éstas:

Si de nuestros agravios en un libro
se escribiese la historia,
y se borrase en nuestras almas cuanto
se borrase en sus hojas,

te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
tu amor huellas tan hondas,
que sólo con que tú borrases una,
las borraba yo todas.

La «artificiosidad» es al parecer «naturaleza» en la literatura. Es, por tanto, su verdadera «naturalidad», aunque la cantidad de artificio varíe considerablemente de unos estilos a otros. Este modo de ser, propio del arte, nos explica que literaturas enteras, como la latina o la árabe, se hallen escritas en una lengua, tan sorprendentemente disímil de la hablada, que admite, incluso, una denominación diferente (latín o árabe literarios, latín o árabe vulgares). Y nos explica, asimismo, la existencia de poetas, como Góngora, que, sin monstruosidad verdadera, llevan a su límite extremo ese artificio que en otros casos más moderados se manifiesta sin llamar la atención. Aunque se da también el caso opuesto: momentos en que la literatura descansa de su altanería, diríamos que se avergüenza de su condición, y quiere como confundirse con el lenguaje real (sin trasponer del todo la linde, claro está). Una de estas épocas fue, en un sentido, el neoclasicismo dieciochesco, con su repudio de la imaginación y la metáfora en el verso, y otra, en sentido diferente, el romanticismo, que tendió a identificar la poesía con la vida, el yo empírico del poeta con el yo ficticio de la litera-

tura. Pero quizás nunca como hoy [4], en un sector de nuestras letras, se ha intentado tan a conciencia y a fondo escribir una poesía «más allá del poema», si se nos permite usar una expresión desmesurada, una poesía en que el autor se «compromete» con lo que dice en sus estrofas, y cuyo lenguaje aspira, cuando menos, a parecer coloquial. La palabra «realismo» le va muy bien a esta pretensión de trascender, o, mejor dicho, de dar la impresión de que se trasciende la condición imaginaria del arte. Se es *realista* cuando se busca producir en el lector la *ilusión* de que se le habla fuera del convencionalismo literario, desde la situación real misma y utilizando el lenguaje real. Las actuales novelas «objetivas», que deponen también muchos de los convencionalismos tradicionales del género narrativo (omnisciencia del autor, etc.), tienen, a mi juicio, el mismo sentido y reman en la misma dirección.

LA EXPRESIVIDAD EN EL LENGUAJE ORDINARIO

Recojamos de nuevo ahora el hilo fundamental de nuestra argumentación, la idea de que el poema (el auténtico poema, por supuesto) no es otra cosa que *un grado superior* de esa poética expresividad que se manifiesta también a veces, aunque en forma mucho más tosca y primaria, en el habla real de todos los días. Según esto, el concepto de comunicación de intuiciones a través de meras palabras no es para nosotros más extenso que el concepto de poesía. Donde leemos el vocablo «poesía» entendemos el concepto «comunicación» en ese sentido; donde leemos en ese sentido el vocablo «comunicación» entendemos el concepto «poesía».

---

[4] Téngase en cuenta que esa frase fue escrita en el momento del auge del neorrealismo poético de la segunda posguerra.

Ambos términos se nos aparecen como intercambiables por completo, tanto en extensión como en profundidad.

Conviene, sin embargo, subrayar que a la palabra «comunicación» le hemos impuesto una restricción importante: comunicación, pero «a través de meras palabras», esto es, valiéndose sólo de recursos puramente léxicos y sintácticos. Pues es evidente que en el lenguaje ordinario la comunicación se establece, con gran frecuencia, por medio de otros elementos, como Charles Bally ha señalado: la comunicación se halla en ocasiones motivada por «la situación», «por la realidad extralingüística en que se sumerge el discurso». «Una fuerte emoción estética se puede expresar con palabras sin calor: basta con que el objeto de nuestra admiración esté presente. *Ésta iglesia es muy hermosa* es un giro perfectamente neutro: pero, pronunciada ante la catedral de Chartres, tal frase puede traducir y comunicar una fuerte vibración emotiva. La lengua no es la que comunica esa emoción, puesto que ha transformado el pensamiento afectivo en un juicio lógico, construido con palabras puramente conceptuales. Al decir a una madre: *su hijo se va a morir*, se puede trastornar toda una vida; pero la realidad es la única responsable: *morir* es la etiqueta de una idea pura, hasta tal punto que un giro tal como *Luis XIV murió* en 1715 nos deja completamente fríos».

«Pero no es la *situación* la única que puede dar un carácter afectivo» a nuestras palabras. «El discurso puede recibir un comentario emotivo continuo, por medio de las inflexiones de la voz, los acentos que subrayan los vocablos importantes, la lentitud o rapidez del hablar (...), hasta los silencios; la emoción se puede traicionar en la mímica facial del hablante, en sus gestos, actitudes, etc. A condición, por supuesto, de que todos esos movimientos (inconscientes

o no) sean imitativos y voluntarios, pues si no, serían reflejos y, por lo tanto, indicios y no signos»[5].

Si yo grito: «¡una víbora!» con una inflexión de voz que refleje espanto y con un gesto que denuncie terror, puedo transmitir mi sentimiento a otra persona. Pero son precisamente esa inflexión y ese gesto los que provocan la comunicación, que el simple sintagma no conlleva.

Nos será lícito entonces concluir que cuando la expresividad del lenguaje no literario tiene su origen en la *situación* o en ciertas pantomimas o visajes, etc., que el hablante efectúa, o en su voz, nos hallamos en presencia de un fenómeno distinto del poético, ya que a éste, para su función transmisora, sólo le es posible recurrir a palabras y a relaciones entre palabras, nunca a las situaciones reales ni a los otros medios que el habla usual utiliza[6].

Sin embargo, como el mismo Bally ha sugerido, la expresividad del lenguaje no literario es, en ciertos momentos, puramente verbal. Cabe que el hablante la obtenga por muy variados modos: dando a la palabra «un sentido nuevo», «haciendo entrechocar dos vocablos que en el lenguaje corriente no se suelen juntar, arriesgando una imagen desconocida para el oyente, etc.». Pero Bally, por un manifiesto prejuicio, separa radicalmente el hecho lingüístico cotidiano del hecho literario, aduciendo argumentos que no resisten la

---

[5] Charles Bally, *Le langage et la vie*, Ginebra, 1925.

[6] Un recitador modula su voz y gesticula de un determinado modo: pero si su recitado es el conveniente, esos visajes y modulaciones se hallan *implícitos* en la composición poética y están por ella determinados. Si no ocurre así, el poema queda desvirtuado; se empeora o se mejora; en ambos casos, se falsea. (En la obra de René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956, pág. 132, veo expresada una idea semejante.)

más liviana crítica[7]. Nosotros, por el contrario, diremos aquí que cuando la expresividad del diario lenguaje se debe sólo a su sintaxis o a su léxico, el *habla es poética:* que habla y poesía son dos aspectos, dos grados de un mismo hecho esencial: el hecho estético. Toda la diferencia es cuantitativa, según vimos y según Croce, con una muy distinta intención[8], afirmaba también, y por tanto se trata de una diferencia inesencial[9].

Ello quiere decir que si llegamos a esclarecer cuál sea, en algún aspecto, la causa más radicalmente originaria del producto lírico, tal vez habremos determinado igualmente, de rechazo, la causa equivalente para cualquier tipo de expre-

---

7 Hubiera podido poner otros de más enjundia, que son, precisamente, los que hemos intentado combatir más arriba (véase páginas 64 y sigs.).

8 Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* Bari, 1902. Véase más abajo, págs. 76 y sigs.

9 Dámaso Alonso, en su obra citada, viene a afirmar lo mismo, mas con distinta significación: no establece el distingo que nosotros hemos hecho entre la expresividad puramente léxica y sintáctica (a la que llamamos poesía) y la expresividad de situación y de gesto (no poesía para nosotros), ni tiene en cuenta tampoco la distancia que se interpone, en cuanto al carácter imaginario o no de las palabras usadas, entre poema y lenguaje real intuitivo. Para Dámaso Alonso, en consecuencia, como para Croce (pero por distintos motivos que éste), toda frase hablada es estética, porque siempre la pronunciaremos con un calor que le comunica expresividad. Nuestra tesis, al defender otra definición de poesía, difiere de ambos teóricos tanto como éstos entre sí. Son distintas vistas tomadas sobre lo real; vistas que se separan en su fisonomía en cuanto que sus respectivos enfoques no son idénticos. Para Croce, como diremos en el texto más abajo, sólo es poética la expresión interior, antes de ser comunicada. Para Dámaso Alonso, en cambio, es poesía la comunicación, pero lo mismo la comunicación realizada a través del gesto o de la situación que la meramente sintáctica y léxica. Y, en fin, nosotros reservamos el nombre de poesía para aquellos casos en que la comunicación se establece valiéndose sólo de estos últimos elementos, *ya que son los únicos que los llamados vulgarmente poetas utilizan.*

sividad lingüística, la conversacional, por ejemplo, cuando exista sin depender de la situación o de la mímica del hablante o del modo en que su voz se emite. De otra forma: nuestra indagación será acaso también válida para una amplia zona de la Teoría del lenguaje.

DIFERENCIAS QUE NOS SEPARAN DE CROCE

Acabamos de citar a Croce, y pudiese parecer que nuestra tesis, en lo que respecta a la parcial identificación entre poesía y habla vulgar, coincide con la del pensador italiano[10]. Sin embargo, no puede ser mayor la distancia que de él nos separa. Toda la *Estética* de Croce opera sobre la expresión *interior*, la expresión *que aún no ha sido comunicada* y que quizá no llegue a comunicarse nunca. La comunicación misma, el hecho de plasmar en formas o en colores, en sonidos o en movimiento lo que el artista ha intuido o expresado interiormente es, para el filósofo que nos ocupa, algo *práctico*, algo que se sale del dominio estético, dominio puramente teórico, es decir, puramente cognoscitivo. El acto verdaderamente estético es para él, pues, la expresión interior o intuición, la contemplación que el espíritu dentro de sí realiza sobre la masa informe, caótica, indiscriminada de las sensaciones y las impresiones. El arte es, dice, forma interior y nada más que forma interior.

Ahora bien: la disimilitud que existe entre la concepción croceana del arte como *puro* conocimiento intuitivo, y la nuestra de poesía como conocimiento intuitivo *comunica-*

[10] La idea fue inicialmente de Herder y Hamann, y, posteriormente a Croce, la hicieron suya los componentes de la escuela de Munich, Karl Vossler y Leo Spitzer.

do[11], se refleja en puntos de vista también divergentes al mirar el lenguaje vulgar. Para el pensador italiano *toda frase* de habla usual es estética, puesto que obedece a una previa intuición o conocimiento de lo particular en sí, y esta previa intuición (que Croce identifica con «expresión» y con «arte») es lo único que a él le importa. Para nosotros, en cambio, no siempre el habla resulta estética; a veces no lo es en su resultado final porque a nosotros la poesía no se nos aparece como algo solamente cognoscitivo, sino *al mismo tiempo* como algo comunicativo, ya que precisamente *conocemos con* las palabras y *desde* las palabras[12]. Y, como es así, el conocimiento o representación que se comunica a través del vehículo verbal en cuanto «lenguaje que todos deben entender», lenguaje que al no ser sólo «para mí» resulta inerte y rígido con sobrada frecuencia, puede sufrir, como veremos, una poda que le despoja de los ingredientes intuitivos previos de que habla Croce[13].

No es preciso ya señalar cuáles sean éstos: hemos indicado en la página 21 que nuestra representación interior de

---

[11] En los capítulos XVIII, XIX y sigs. se verá, supongo que diáfanamente, por qué no existe poesía sin comunicación, es decir, sin un lector que *acepte* el contenido anímico propuesto.

[12] En cuanto a otras relaciones mías con Croce, véase Guido Bonelli, «L'estetica crociana e la poetica di Carlos Bousoño», en *Rivista di Studi crociani*, Napoli, anno XI, fascicolo 4, 1974, anno XII, fascicolo 1-3, 1975. Véase Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, I, 1913, páginas 59-60, 275, y II, págs. 168-171. Véase también H. Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907, pág. 7.

[13] Quiero decir que los elementos léxicos y sintácticos del lenguaje ordinario manifiestan sólo, incluso cuando no lo parece (véase la página 122), la parte conceptual de la representación interior. No olvido que los hablantes, valiéndose del gesto y de las modulaciones de la voz, logran muchas veces transparentar sus sentimientos o representaciones sensoriales. Sin embargo, como hemos dicho, y repetiremos, la gesticulación, etc., es un instrumento expresivo distinto del poético, y a nosotros no nos interesa aquí.

las cosas posee un aspecto triple: un aspecto conceptual, un aspecto sensorial (o axiológico, etc.) y el aspecto constituido por nuestra reacción subjetiva frente a ellas (sentimientos, etcétera), aspectos, los tres, que se corresponden con nuestro triple modo de captar una realidad cualquiera, viendo: 1.º, lo que ella tiene de común con otras realidades de su género; 2.º, lo que tiene de distinto, de único; 3.º, lo que esa realidad es para mí desde el punto de vista de mi subjetividad. No siempre, sin embargo, los tres filamentos significativos que hemos observado en la representación interior del hablante se comunican al oyente. A veces al oyente sólo le llega uno de ellos: el conceptual. Al contemplar, por ejemplo, una silla, yo percibo un conjunto de elementos sensoriales, su forma, su color, su tamaño individuales; esos elementos pueden placerme o disgustarme. Si entonces digo: «he ahí una silla», no expreso (al menos, con las solas palabras) otra cosa que el elemento conceptual que existía en mi representación interior; pero no el elemento sensorial, ni tampoco el afectivo (o volitivo, etc.). No indico, porque no me interesa indicarla, la singularidad de su color, de su tamaño, de su forma, ni la singularidad de mi sentimiento, etcétera. Aunque mi representación interna sea intuitiva, no lo es mi representación exterior lingüística, porque he desvirtuado la primera al encerrarla en la frase. Por tanto, de sus tres cualidades, la representación interior, repito, pierde a veces dos al encarcelarse en el signo idiomático: desaparece lo afectivo (o lo volitivo, etc.) y lo sensorial y resta sólo lo conceptual. Ello sucede porque, aunque no sea totalmente cierto lo que dice Bergson, cuando afirma que el lenguaje se propone, ante todo, un fin práctico, sí es cierto que, por lo menos, la practicidad es un importante ingrediente del lenguaje que utilizamos. Y esta naturaleza práctica del lenguaje (reflejada en sus elementos léxicos y sintácticos) se

debe, a su vez, a la índole práctica de nuestras percepciones corrientes. Nosotros no percibimos de la realidad más que aquella zona que nos atañe en nuestro interés. Pongamos nosotros un ejemplo, extraído de un artículo de Amado Alonso sobre cuestiones fonológicas, aunque en él tenga otro sentido.

En castellano, el punto de articulación que tenga una nasal es diferenciador en principio de sílaba, y, como consecuencia, el hablante lo percibe. Todo español nota la distancia que hay entre la nasal *m* de «cama» (bilabial), la nasal *n* de «cana» (ápico-alveolar) y la nasal *ñ* de «caña» (linguopalatal). En cambio, en final de sílaba el punto de articulación no es diferenciador, y el hablante no reconoce como distintas entre sí las nasales de «u*n* patio» (bilabial: *m* implosiva), «u*n* lazo» (ápico-alveolar) y «u*n* llanto» (palatal: *ñ* implosiva), aunque estas nasales difieren unas de otras tanto como aquéllas. En efecto: las nasales de «cama», «cana» y «caña» no están más diferenciadas que las de «u*n* patio», «u*n* lazo» y «u*n* llanto». ¿Por qué en un caso sentimos la diferenciación y en otro no? La respuesta es perfectamente conocida: en «cama», «cana» y «caña» los rasgos diferenciadores deciden la significación de la palabra; en «un patio», «un lazo» y «un llanto» no la deciden. El cambio de punto de articulación en «cama» hace que el signo se modifique, que sea otro (que pase a «cana» o a «caña»). Ese mismo cambio de la nasal en «un patio» (o en «un lazo» o en «un llanto») no trastorna el signo, desde el punto de vista semántico, ni aun en lo más leve. Este signo sigue siendo el mismo, ya lo pronunciemos bilabialmente, ya apicoalveolarmente, ya palatalmente. Los distingos son útiles en «cama», y los percibimos; no lo son en «un patio», y por eso no los notamos.

Quedamos, pues, en que la naturaleza práctica de nuestras percepciones origina la naturaleza práctica de nuestro len-

guaje. Pero lo práctico, lo útil, lo inmediatamente servicial es el concepto, que indica relaciones entre cosas, y no lo es la representación sensorial ni la pigmentación afectiva, por consistir en datos irrepetibles o únicos. Por tanto, el lenguaje tenderá a suprimir en sus elementos léxicos y sintácticos lo afectivo y lo sensorial, reduciéndose a transmitir lo conceptual; tenderá, pues, a falsear nuestra representación interior de los objetos. Y así sucede que siendo intuitiva, puramente teórica, cognoscitiva la primera fase del lenguaje, deja de serlo a veces en su fase segunda de realización verbal [14], porque un interés práctico se ha interpuesto entre ambas. Las tres dimensiones de la primera (la dimensión afectiva, la sensorial, la lógica) se resuelven en una: la conceptual; lo que era un volumen aprehensible se trueca en una línea sin materia; lo que era corporal y concreto se vuelve abstracto e incorpóreo.

Se ha observado en el lenguaje esta tendencia conceptual; y al mismo tiempo se ha visto cómo en el lenguaje obra también una fuerza de signo contrario que lo impele a la expresividad. El hablar humano precisa solamente, en multitud de casos, del aspecto lógico, puramente ideal de las cosas, y abrasa lo expresivo como a hierba viciosa, como a algo sobrante y en definitiva entorpecedor. Y así, los procedimientos poéticos, una metáfora determinada, por ejemplo, otrora fuerte y luminosa («la nación se puso en pie de guerra»), se apaga y debilita al repetirse, como piedra lamida por lluvias milenarias; se reduce a un mero concepto (el concepto de «armarse»), unidimensional, lineal, perfectamente descarnado, apoyatura simple en la que resbala la inteligencia. Pero en otras circunstancias, la afectividad humana, la sensorialidad de las representaciones, necesitan plasmarse

14 ¡Hablo siempre de los ingredientes léxicos y sintácticos del lenguaje, no de la entonación, etc.!

en el habla, porque también a ratos le importa al alma del hombre irrumpir, prorrumpir, confesarse a sus semejantes. Y nacen así nuevas imágenes en la cotidiana comunicación lingüística, nuevos procedimientos que otorgan a las palabras peso, medida, configuración material. Se alza una criatura, un bulto, donde había una línea geométrica; bulto o criatura destinado, como todo, a la muerte: al limbo de los conceptos puros. Expresividad y conceptualización son, pues, como dos huracanes en perpetuo choque; como un Lucifer y un San Miguel en inmortal discordia. El campo de batalla y, al propio tiempo, la resultante de ello, es el lenguaje, nuestro diario lenguaje. Por ello, no podemos separar el habla expresiva de la que no lo es. Ambas están mezcladas en la realidad formando un chorro donde se combina el agua aséptica del laboratorio y la turbia de la torrentera. De esa mezcla vivimos, esto es, charlamos; a ratos expresiva, a ratos inexpresivamente. Pero sólo un análisis muy atento puede separar lo que está intrincadamente unido. Análisis muy fértil para deslindar cuestiones teóricas y precisar conceptos científicos. Más de una vez hemos de realizar nosotros esa misma labor, que desde ahora calificamos de abstracta: abstracción que en ocasiones —repito— no puede ser más útil.

II. LA APRACTICIDAD POÉTICA

LA APRACTICIDAD ARTÍSTICA

La expresividad del lenguaje real es, indudablemente, poesía. Ahora bien: es indispensable hacer aquí una importantísima aclaración. Y es que para poder recibir como ver-

daderamente poética una expresión real es preciso que, al menos por un instante, *aunque sigamos sintiéndola como real* (nótese la frase subrayada), le suspendamos o pongamos entre paréntesis la practicidad que es a lo real inherente, o sea, es preciso que la contemplemos en sí misma, fuera o más allá de sus repercusiones efectivas en el mundo efectivo. Pero ¿por qué es necesaria esta operación reductora para que lo poético se nos manifieste? No es difícil, creo, responder a tal interrogación.

El hombre es racional y práctico, de modo que su mente se dirige, en principio, hacia la función y no hacia la forma de los objetos que mira. No en vano es la función de las cosas y no su forma lo que nos parece definitorio de éstas, su verdadera significación, de la que la forma no sería sino una mera cobertura, un puro medio, sin el cual, lo decisivo, la función no podría existir. De ahí que cuando contemplamos una realidad en trance de funcionar, nuestros ojos tiendan más a buscar la perfección de ese funcionamiento suyo que la perfección de su constitución plástica. Podríamos sentar este axioma, a cuya verdad llegaríamos aún por otros caminos distintos del abreviado por el que ahora rápidamente hemos querido discurrir. Diremos entonces: en situación de espontaneidad, la forma «desaparece» en la función. Cuando miro a través de un cristal no veo el cristal; paso más allá de él y me dirijo directamente a lo que constituye la finalidad de este artilugio, que es transparentarme el paisaje. Solamente si le suprimo al cristal su función, pintándolo, digamos, por uno de los lados, o haciéndolo opaco de otro modo cualquiera, *veré el cristal,* que antes, al funcionar éste con corrección, se me rehusaba. De la misma manera sucederá siempre que lo percibido sea un útil. Cuando en el camino veo pasar un carro y me fijo en sus ruedas, me inclinaré a considerarlas exclusivamente en cuanto cum-

plidoras de una tarea, que en el presente caso sería el hecho de rodar. Me absorberé en el rodaje de las ruedas, y olvidaré así lo que tales útiles puedan ser como formas, fuera de su carácter utilitario. Para que yo me dé cuenta de lo que *como formas,* y no como practicidades, significan, necesito arrancarles, al menos con la imaginación durante un instante, su finalidad práctica. Pues bien: las formas que como tales formas, exentas de fines pragmáticos, nos significan de un modo desinteresado son precisamente las que llamamos formas artísticas. Las artes decorativas actuales nos proporcionan hoy una excelente e inesperada demostración de lo que llevamos dicho. Con frecuencia, una prensa de aceite, un timón de barco, una máquina de coser «antigua», o si se quiere, esas ruedas de carro que antes mencioné, se usan, en ciertas condiciones, desde hace no demasiado tiempo, como elementos de adorno en lugares o circunstancias donde tales instrumentos carecen de todo «sentido instrumental». ¿Por qué tal ubicación o circunstancialidad? Precisamente porque al estar así aislados de la función que les corresponde habitualmente, o mejor dicho, privados de ella, tales enseres ascienden a la categoría de «bellos», o al menos, pueden ascender a esa categoría y bastantes veces lo hacen. ¿A causa de qué? La rueda de carro, o la prensa de aceite, etc., al ser contempladas, sin más, ahora, por ejemplo, desencajadas del lugar en el que cumplen o pueden cumplir su cometido, al contemplarlas, digamos, en el ángulo de esta sala en que estoy, donde su rodar o girar, incluso si pudiesen darse, carecerían de todo sentido pragmático, quedan, por ese mero hecho, desposeídas de su utilidad, y en consecuencia, mi mente, que no puede verlas ya como los útiles que han sido, se ve forzada a entenderlas de otro modo: como puras formas, que me entrega en tal situación toda su posible expresividad. Dicho al revés: la forma en sí del objeto, que antes «desapare-

cía» en la función práctica de éste, se ve precisada a «reaparecer» en el preciso instante en que esa función cesa, porque mi atención, absorbida antes por la utilidad del útil, forzosamente ha de recaer, una vez aniquilada la utilidad, sobre lo único que queda y precisamente porque es lo único que queda, *la forma en cuanto tal*, que se manifestará entonces, *si lo merece*, como estética, y en consecuencia con otro sentido: la forma se dispone, desde ella misma, a arrojarnos emociones, esto es, significados, ya que toda emoción implica un significado[15]. La forma se pone entonces, y sólo entonces, a significar *como tal forma.*

(Antes hablé, en mi ejemplificación preliminar, de una máquina de coser «antigua», en calidad de elemento puramente plástico. Pero ¿por qué *«antigua»*? Como las máquinas de coser donde tienen utilidad es en las habitaciones, sólo se nos hace patente su enajenación de la practicidad de ese modo, ya que la antigüedad, por sí misma, si ésta se nos ofrece como evidente, pone a la máquina, sin más, fuera de uso, y apartada de toda posible función.)

El arte es, pues, en efecto, contemplación desinteresada de la forma, para que ésta, por sí misma se ponga a significar. Y claro es que para que tal cosa suceda, hemos de anular, de una manera u otra, la practicidad que a tal forma sea inherente, pues, dado un mecanismo inexorable de nuestra mente que únicamente de manera parcial he podido describir en esta ocasión, sólo así la forma se hace estéticamente significativa. Esto requiere una especial actitud de libertad por parte del autor, y luego por parte del lector o especta-

[15] Mi miedo en la selva implica una interpretación de la selva: interpreta a la selva como peligrosa; mi simpatía por Pedro interpreta a Pedro en cuanto a sus buenas cualidades. Toda emoción lleva dentro de sí, pues, una interpretación, una teoría, un juicio, de los cuales resulta ser una equivalencia en otro plano.

dor, quienes deben abandonar su maniática adscripción atencional a los fines pragmáticos, para concentrarse en lo que la forma sea como tal forma. Una vez liberados de la hipnótica atracción que sobre el hombre ejerce el mundo práctico, la forma empieza a decirnos, a susurrarnos su secreto. Y toda ella, y cada una de sus menores partículas, se disponen a resplandecer semánticamente, hasta que no queda ningún elemento formal que no nos entregue su posible elocuencia, antes muda a causa de nuestra fijación pragmática. Tratándose de poesía, la practicidad vitanda es, sin duda, el mundo de lo conceptual, en cuanto que el concepto se refiere como fin a un objeto. La practicidad es, pues, ese plano en el que el concepto asoma como verdadero o como falso. Kant, como es sabido, decía (desde otros supuestos y muy distintas argumentaciones) que la belleza es una finalidad sin fin. En poesía puede haber, en ese sentido, *aparentes* conceptos, pero no *auténticos* conceptos, ya que los conceptos que hay, aunque digan algo que responda a las exigencias de la objetividad, no están ahí, en el poema, con esa pretensión impertinente. Más adelante llegaremos a la conclusión de que en el poema nunca recibimos verdades, puesto que para recibir una verdad debemos antes preguntarnos, explícita o implícitamente si aquello es, en efecto, verdad, y contestar de modo afirmativo. Pero he aquí que ante un poema (o *mutatis mutandis*, ante una obra de arte) nunca nos hacemos esa pregunta, sino esta otra: ¿es posible que esto que leo lo diga un hombre sin dar pruebas de deficiencia humana, esto es, lo diga un hombre de un modo asentible [16]? Y como nuestra interrogación se refiere a posibili-

---

[16] La palabra «asentible» va a tener en este libro (a lo largo de todo el segundo volumen) un sentido estrictamente técnico, que también posee en el presente instante. Pero de momento el lector puede entenderlo en su sentido idiomático normal.

dades, verosimilitudes, al responder con un «sí» recibimos verosimilitudes, posibilidades, pero nunca verdades, aunque se trate de cosas que dichas fuera del poema tengan de hecho ese carácter. Son verdades pero no nos llegan como tales, porque no las hemos cuestionado en esa dirección. Los conceptos ya no son conceptos genuinos, puesto que se les arranca su decisiva raíz práctica, que es la veracidad, y flotan o resbalan entonces, desraizados, libres, en el mundo, tan otro, de la imaginación.

A lo dicho podría objetarse tal vez que un automóvil o un avión, *o un dicho del coloquio familiar* (tal como hemos largamente indicado en el presente capítulo) pueden ser bellos, aunque por otro lado sean prácticos. No hay duda de que ello es así, pero debemos añadir, para aclarar nuestro paliativo, que esa belleza, aunque está ahí (en el caso de que lo esté), está ahí *dormida,* oculta, y no aparece más que en ese instante (que podemos repetir cuantas veces queramos, eso sí) en que el espectador u oyente contempla el objeto, *o escucha la expresión, con entera suspensión de su practicidad.* Como la practicidad es el velo que tapa e invisibiliza lo que el objeto, o ese decir, tienen de bellos, debemos poner entre paréntesis tal practicidad si deseamos que la belleza escondida se nos revele. Y como esto lo podemos hacer en uno o varios sutiles «parpadeos» de nuestra práctica percepción, es fácil que tan vibrátiles y rapidísimos ensayos de desinterés contemplativo nos pasen inadvertidos, con la consecuencia de engañarnos pensando que, en sentido riguroso, algo puede ser, *a la vez,* bello y funcional.

Más complejo se torna el asunto, pero no menos evidente y claro, cuando para dar paso a la emoción artística (a través de lo que en este mismo libro denominaremos «asenti-

miento»[17]) precisamos, justamente, de ese «parpadeo» y el «engaño» consiguiente que he dicho: tal es lo que sucede en la arquitectura. Una casa que no fuese habitable no sería «asentible» en el sentido indicado, y por tanto no sería (como tal casa, entiéndaseme bien) artística, por ser el asentimiento una ley estética, como hemos de comprobar más adelante. Pero eso no significa que lo funcional sea bello en cuanto a su función. Lo único que quiere decir es que hay artes que exigen, insisto, el «parpadeo» en cuestión y el «engaño» consiguiente de la funcionalidad bella para que podamos asentirlas. Y como ese «engaño» se hace universal, podemos contar con él. La arquitectura es una de estas realidades «parpadeantes» y «engañosas», lo que le permite figurar entre las bellas artes, sin exceptuarse de la ley que hemos venido describiendo como inexorable en cuanto procedente de un mecanismo psíquico que, en alguno de mis libros pero no aquí, he procurado describir: ley a la que podríamos denominar «ley de la forma y de la función».

LA CONTEMPLACIÓN DESINTERESADA DEL DICHO REAL NO LO CONVIERTE EN GÉNERO LITERARIO

Resumamos entonces así todo lo expuesto en el presente capítulo: lo poético del poema es un grado, superior en principio, de la expresividad, que existe también, con idén-

[17] Lamento tener que adelantar aquí el concepto de *asentimiento*, que sólo luego, en los capítulos XVIII, XIX, XX y sigs., se expondrá con suficiente desarrollo. Pero espero que, pese a todo, no resulte ese párrafo ininteligible, pues de momento puede el lector, como dije en la nota anterior, entender la expresión en su sentido normal. Si se desea una superior comprensión, remito a los capítulos indicados, especialmente al capítulo XVIII.

tico carácter, pero sólo potencialmente, en ciertos momentos del lenguaje «real» ordinario. Para que la potencia se trueque en acto, y asome de hecho la emoción poética que previamente «dormía» en la expresión «real», se hace preciso que ésta sea contemplada, en actitud de desinterés, por el oyente, al objeto de desposeerla de su antiestética practicidad. Téngase en cuenta aquí que, sin embargo, esta operación meramente cognoscitiva, raedora del utilitarismo vital, no convierte a la expresión «real» en expresión imaginaria, esto es, no la convierte en «género literario», ya que el oyente *sabe* que el autor de la frase no tiene intención poemática, no pretende que entendamos el dicho como perteneciente a la fantasía sino a la realidad. Sabemos que eso que se ha enunciado se ha enunciado en un mundo efectivo por alguien que es una persona real y dirigido a oídos igualmente reales. Naturalmente, esto que conocemos no puede menos de actuar en la frase, integrándose a ella: forma, en efecto, parte de su significado; es un significado más que se le agrega, y *por eso* altera cuantitativamente el efecto estético, por aumento o disminución, tal como más arriba comprobábamos. Lo mismo que, cuando se nos va a leer un poema, nos consta que lo que se afirma o niega en él carece de realidad, y esa noticia que tenemos nos lleva a recibir su contenido como lo que es, como cosa que, en último término, consiste en fantasmagoría y en sueño, así sucede, pero *mutatis mutandis*, con las palabras «reales», ante las cuales no perdemos nunca conciencia de que son, en efecto, «reales», aunque nos sea dado (pero sólo *a nosotros*, conste) contemplarlas con desinterés y en sí mismas. Pues aunque los oyentes actuemos de manera puramente contemplativa y apráctica, no ignoramos que quien está hablando actúa del modo opuesto: actúa sin duda prácticamente y desde dentro de la vida, exponiéndose, verdaderamente, si el caso llega, a las inju-

rias de la realidad; por ejemplo, a ciertas consecuencias tal vez desagradables que quizás habrán de seguirse del hecho de hablar en esa forma en que habla. Y claro es que, como dije, este conocimiento nuestro ha de otorgar, forzosamente, a los vocablos en cuestión un significado que no es el mismo que tendrían de ser puramente literarios. La frase:

no sabe un pueblo hambriento temer muerte

que antes cité ¿no hace vibrar del mismo modo leída en un soneto de Quevedo que escuchada realmente en labios de un rebelde que se dirige de veras a un tirano efectivo, posible ordenador acaso en su persona de una auténtica tortura? La realidad del dicho pone en él, de manera irremediable, un estremecimiento de grave patetismo que sólo en otra medida habría de poseer si lo supiésemos fruto exclusivo de una actividad literaria.

Hay, pues, dos tipos de poesía: una poesía *poemática*, caracterizada por enunciarse en un mundo *todo él imaginario*, y una poesía *no poemática*, caracterizada por enunciarse en un mundo *todo él real*. Lo que tienen en común ambas estirpes de lo poético es su naturaleza apráctica en el ánimo del receptor estético. La diferencia existe también: la poesía poemática resulta apráctica en todos sus instantes: no sólo en el de su recepción sino en el de su creación, en el espíritu del poeta tanto como en el espíritu del lector. La poesía no poemática resulta apráctica, unilateralmente, en el receptor, y no en el emisor, el cual se produce, en todo momento, de un modo ejecutivo: desde el interior de la realidad y sometido a sus leyes.

Capítulo III

INDIVIDUALIDAD DE LOS CONTENIDOS PSÍQUICOS REALES Y SU CONSECUENCIA EN LA IMITACIÓN QUE DE ELLOS HACEN LOS CONTENIDOS PSÍQUICOS CONTEMPLADOS EN LA POESÍA

TRIPLE INDIVIDUALIDAD DE LOS CONTENIDOS PSÍQUICOS REALES

Volvamos ahora la vista hacia una frase que más atrás quedó dicha sin demasiado relieve, pero que es, sin embargo, de importancia excepcional para el conjunto de nuestro desarrollo teórico. Se trata de que, aunque tanto la comunicación como lo comunicado por el poeta (un contenido anímico) sean de especie imaginaria, la comunicación real que, no el poeta, pero sí el poema, establece con nosotros debe *imitar*, en cuanto a la materia comunicada, la índole de los contenidos anímicos reales, pues de lo contrario, dijimos, y ello es perogrullesco, «no puede producirse en el lector la ilusión» de que el poeta le comunica contenidos anímicos tal como éstos son en la realidad.

Si ello es así, nos importa recordar brevemente cuál sea una condición sustancial de esos contenidos que llamamos

«reales» y a los que el poeta toma como indispensables modelos para su creación imaginaria. Me refiero al carácter individual, intransferible, único de las realidades anímicas. Ocioso es decir que cada hombre se halla, en efecto, individualizado. Tiene un determinado temperamento, una determinada inteligencia, unas determinadas dotes afectivas y sensoriales que le distinguen de los demás hombres. Y tiene también una determinada experiencia de la realidad, un pasado propio, un determinado *vivirse*. Todo ello está condicionando, influyendo, modificando, alterando en grado diverso cada una de sus percepciones, de sus pasiones, de sus sentimientos, y *origina* la individualidad a que estamos aludiendo. Pero lo que ahora deseamos conocer no es propiamente esto, aunque esto no deja de interesarnos. El objeto principal de nuestra atención no es el *origen*, sino el análisis de tal individualidad. Atengámonos, pues, a esta cuestión tan sólo.

Hemos visto que toda realidad anímica es un complejo de elementos conceptuales, sensoriales, afectivos, volitivos, etcétera, que forman una síntesis espiritual, un todo que difiere de la suma de sus partes. De los varios elementos que lo constituyen, sólo uno puede ser *prácticamente* común a diferentes individuos: el conceptual. Los otros cambian siempre con el sujeto, por las razones que acabamos de aducir. Juan y Pedro contemplan una misma rosa. Ambos incluyen esa rosa individual, única, en el género «rosa». Pero la reacción afectiva y la nitidez o la clase de la percepción de lo sensorial (en este caso de lo sensorial) varían en cada uno de ellos. Pedro puede experimentar un placer (ingrediente afectivo) que emana, sobre todo, al presentir la aterciopelada suavidad de los pétalos (ingrediente sensorial). Juan, en cambio, es posible que sienta también placer, pero un placer de distinto grado, mayor o menor que el de

Pedro, y mezclado o no con otros sentimientos (ternura, etcétera); y ese placer puede no hallarse en relación con la suavidad de los pétalos, sino con su maravilloso, encendido color; o con la viva totalidad de la rosa. Y aun en el caso de que el objeto especialmente aprehendido sea el mismo (digamos, la suavidad de los pétalos), la nitidez perceptiva de Juan para los elementos sensoriales será más intensa o menos intensa que la de su compañero. En consecuencia, los contenidos psíquicos de ambos, al diferir en sus respectivos elementos, diferirán en sus respectivos conjuntos.

Pero un estado de alma no sólo es algo personal, sino algo irrepetible. Al volver a contemplar esa rosa, ni Juan ni Pedro sentirán lo mismo en el mismo grado, ni tampoco percibirán exactamente lo que antes percibieron. Siempre se suscitará, por mínima que sea, una modificación trastornadora del anterior sistema, si se me permite hablar así. El amor que yo estoy experimentando, en cuanto actualización de un sentimiento de estructura genérica probablemente de mayor permanencia, no sólo es distinto del amor que Andrés experimenta ahora y del amor que han experimentado otros hombres que me precedieron; es, igualmente, distinto del amor que, en ese mismo sentido, yo he de experimentar mañana. Este sentimiento ni se ha dado antes ni se reiterará después. Existe en un punto del tiempo (ahora) y en un punto del espacio (en mí). Luego se desvanece para no retornar ya nunca.

Hemos de añadir que pocas veces (si alguna) se producen, como es sabido, sentimientos simples ni percepciones sensoriales o axiológicas de un objeto único. Las más de las veces es un complejo afectivo lo que se suscita y un complejo sensorial o axiológico lo que se capta. Pero ambos complejos son conocidos por el espíritu *sintéticamente.* Nuestro amor puede mezclarse con tristeza o con alegría,

con timidez o con orgullo, con amargura, hasta con desprecio. Mas nosotros no sentimos ninguno de esos ingredientes de modo aislado. Al llamar «mezcla» a tal complejo no me he expresado con justeza. Se trata más bien de una combinación que tiene muy poco que ver con la suma de sus componentes. Es un sentimiento independiente, diferenciado, único también en su no simple conjunto.

Algo semejante acaece en la percepción de complejos axiológicos o sensoriales, cuyo carácter sintético nos importa recoger. Si yo miro un paisaje abarco de una sola mirada un conjunto de seres: un prado verde; un hombre que vigila el ganado; al fondo, el cielo azul; una montaña, un árbol. Todo ello lo contemplo de golpe, sin análisis, aunque en mi contemplación exista un foco atencional y un fondo más borroso y desatendido. Mas lo evidente es que en un mismo instante advierto como totalidad única lo que en el panorama vislumbrado es multiplicidad.

Con estas palabras intento sugerir que un contenido anímico (con sus diversas vetas: la conceptual, la sensorial, la axiológica, la afectiva o volitiva, etc.) es casi siempre un sintético complejo de complejos a su vez sintéticos. Porque tampoco es separable el elemento afectivo del sensorial o del conceptual, etc. Con gran claridad comprenderemos lo dicho si volvemos sobre un ejemplo anterior; decíamos que nuestros ojos veían en un solo instante toda la variedad de un paisaje. Esa contemplación puede desencadernarnos en el alma un complejo afectivo, que resultará igualmente sintético (sentiremos, pongo por caso, admiración mezclada a ternura y a dicha, sin que se trate, en realidad, de varios sentimientos que se adicionan, sino de un único sentimiento, que sólo en un terreno abstracto podríamos analizar). Ahora bien: tampoco es separable, como quedó indicado, este complejo afectivo del otro sensorial, ni ambos del correspondiente

conceptual. Mi visión del paisaje, mi sentimiento y mi núcleo conceptual correlativo son una misma cosa en mi ánimo porque se integran en un conjunto superior, tenazmente unitario, al que llamamos contenido psíquico en síntesis espiritual.

Se nos impone, como resumen, esta afirmación, que más adelante recordaremos una y otra vez: las realidades anímicas son tres veces individuales: individuales en su enorme *complejidad sintética;* y también, en cuanto a la *intensidad* de los elementos de reacción subjetiva frente al objeto de que se trate (sentimientos, apetitos, etc.), y en cuanto a la *nitidez* con que son percibidos o la intensidad con que se dan los elementos objetivos de la realidad encarada (las cualidades que ésta tenga, así como sus ingredientes sensoriales y axiológicos).

EL POEMA NO NECESITA PRESENTAR EL CONTENIDO ANÍMICO EN CUANTO A SU INDIVIDUALIZACIÓN TAL COMO ES EL CONTENIDO ANÍMICO REAL: BASTA CON QUE NOS PRODUZCA ESA ILUSIÓN

Por consiguiente, el poeta, que desde su poema debe darnos *la ilusión* de que nos comunica un contenido anímico tal como es, o sea, en su individualidad, necesita hacer que se nos aparezcan las significaciones poemáticas como también individuales, o, para decirlo mejor, necesita hacernos *creer* en tal individualidad. No es preciso, en cambio, que aquello que se nos diga posea *todos los modos* de individualidad que acabamos de examinar en los contenidos psíquicos reales. Basta con que semeje tener alguno de ellos, pues la inteligencia humana, cuando ve algo que es característico de un objeto tiende a reconstruir la integridad de éste, añadiendo por su propia cuenta a la nota o notas en realidad per-

cibidas las notas que no ha percibido en realidad. Y así, por ejemplo, en la lectura de un texto, sólo captamos algunas letras de cada palabra, a las que agregamos las otras que aunque no hayamos visto, juzgamos haberlas visto, completando rápidamente el vocablo y poniéndonos entonces en condiciones de entenderlo. Este fenómeno, general y básico en la humana percepción, consistente, repito, en la reconstrucción interna de un entero objeto, a partir de su elemento o sus elementos característicos, permite al poeta, vuelvo a decir, darnos la impresión de que se individualizan sus dichos sin tener que reproducir exhaustivamente todas las notas que los contenidos psíquicos reales poseen. No es preciso por ello que la frase poética sea al mismo tiempo, como lo son nuestras representaciones interiores, *sintética, individual* en cuanto a la reacción subjetiva frente al objeto (sentimiento, voliciones, etc.), e *individual* en cuanto a la sensorialidad o a las cualidades o elementos axiológicos de ese mismo objeto. Es suficiente con que posea una sola de esas tres cualidades para que la expresión pueda emocionarnos estéticamente. Y ni aun se requiere exactamente eso, *pues basta,* insisto, *con su mera ilusión.* Y en efecto: aunque la sintetización de una significación compleja es hacedero realizarla a través del lenguaje humano, no lo es, en cambio, lograr de ese mismo modo la individualización de lo mentado, *porque lo estrictamente individual no puede ser dicho*[1], como sabía ya el viejo adagio atribuido[2] a la Escolástica: «individuum est ineffa-

[1] Véase, entre otros, René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature,* A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956, pág. 7: «all words in every literary work of art are, by their very nature, 'generals' and not particulars». Puede consultarse también: R. G. Collingwood, *Are History and Science Different Kinds of Knowledge?,* Mind. XXXI, 1922, págs. 449-450.

[2] Su acuñamiento se debe a Goethe y de otra parte es de origen espinosiano.

bile». Pero no se trata en realidad de individualizar, sino de *parecer* que se individualiza, de proporcionarnos esa *impresión,* ya que en poesía, por ser ella, en sí misma, *un hecho psicológico,* lo que cuenta es siempre, como es inútil señalar, precisamente, *el hecho psicológico* que se produce en el lector, y no la realidad objetiva que lo ha motivado, realidad que nos deja, y debe dejarnos, indiferentes por completo. El problema que de inmediato se nos plantea es, pues, averiguar qué es lo que hace el poeta para producir en el lector ese espejismo de que hablamos: el espejismo de que el poema le habla con la individualidad misma de los contenidos psíquicos reales.

Capítulo IV

COMUNICACIÓN DE LA UNICIDAD PSÍQUICA A TRAVÉS DE LA PALABRA

CONCEPTO DE «LENGUA» QUE EMPLEAMOS AQUÍ

Resolver este problema requiere establecer previamente, aunque de manera rápida, un aspecto lingüístico fundamental: el concepto de *«lengua»*.

Para mí la *«lengua»* es, como para Saussure, el sistema de los signos y de las relaciones entre los signos *en cuanto que todos los hablantes les atribuyen unos mismos valores.* Mas para Saussure la *lengua* era siempre un *depósito,* nunca un *acto,* mientras en mi trabajo he necesitado suponer como *lengua* tanto el acto como el depósito. Tal es la importante diferencia que separa nuestra terminología de la utilizada por el maestro de Ginebra [1].

---

[1] La historia de la discusión de esos conceptos saussureanos de «lengua» y «habla» puede verse en Eugenio Coseriu, *Teoría del lenguaje y Lingüística general,* en el capítulo titulado «Sistema, norma y habla», Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1967, páginas 112 y sigs.

La palabra «sillón», por ejemplo, con el significado que el uso le concede, o la frase «este sillón es muy hermoso», donde las relaciones entre las diversas palabras y su respectiva significación se moldean según un esquema sintáctico previo, común a todos los hablantes hispánicos, son para nosotros signos de *«lengua»*, lo mismo: *a)* si permanecen en el acervo de la memoria colectiva, presto a su empleo, que si *b)* los pronuncio en un momento dado[2].

Es, pues, *«lengua»* en nuestra nomenclatura todo lo que en el lenguaje significa insistencia en lo recibido, herencia sin transformar, caudal sin merma ni aumento: patrimonio común de un grupo humano. Es el acopio de la tradición repetido por la boca de un hombre.

De este concepto de *«lengua»*, a la que podemos llamar también «norma», partiremos en el presente libro: sobre él hemos de asentar nuestro postulado central, que suena así: la labor poética consiste en *modificar* la *«lengua»*, en apartarse de la «norma»: el poeta ha de trastornar la significa-

---

2 Saussure, como es sabido, distingue estos dos aspectos en el lenguaje: «lengua» y «habla». Es para él «lengua» el depósito de los signos; y es «habla» para él el conjunto de los signos en cuanto movilizados por el hablante (Saussure, *Cours de Linguistique générale*, París, 1916). Nuestra distinción es, pues, muy otra. A nosotros la terminología saussureana no nos sirve porque prescindimos de todo lo que en el lenguaje hay de *individual* gesticulación, de *individual* entonación de las palabras, etc., que, como hemos dicho, son elementos que no intervienen en la poesía con tal individualización, puesto que se producen siempre en ella como «un deber que tenemos que cumplir» del único modo a que el poema *universalmente* nos obliga, aunque, de hecho, incumplamos nuestra obligación, meta en rigor inasequible. Sobre el carácter implícito, en el interior de los signos poemáticos, de aquel tono y gesto, etc., con que «debemos» leer el poema, consúltese el ya citado libro de Wellek y Warren, *Theory of Literature*, A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956, páginas 132-133. Véanse asimismo las págs. 37 y sigs. del presente libro, donde discutimos estos conceptos en relación con el de «comunicación» al que se encuentran ligados.

ción de los signos o las relaciones entre los signos de la *«lengua»* o «norma» porque esa modificación es condición necesaria de la poesía.

INCAPACIDAD DE LA «LENGUA» PARA PRODUCIRNOS LA ILUSIÓN DE QUE SE COMUNICA LO INDIVIDUAL

Hay una razón para ello, si la poesía debe, como hemos supuesto, proporcionarnos la ilusión de que se nos comunican *tal como son* contenidos anímicos *reales,* lo sean de verdad (poesía del lenguaje *real* cotidiano) o sólo ficticiamente (poesía del lenguaje *imaginario* poemático). En ambos casos, la poesía ha de fingir el carácter individual que es propio de aquellos otros contenidos, bien al presentar sintéticamente una significación compleja (primer modo de «individualización»)[3], bien al hacernos *sentir* como individualizada una significación sensorial o sentimental, volitiva, etc. (segundo modo de lo mismo). Pero la *«lengua»,* en cuanto «norma» o sistema inalterado, ¿puede expresar lo sintético, o lo individual en esa otra forma que hemos llamado segunda, siquiera engañosamente? Evidentemente, no, porque sus características se oponen exactamente de manera *notoria* a esa individualización y a esa síntesis, al ser la *«lengua»* o «norma» sustancial, y, sobre todo, *manifiestamente* genérica y analítica.

Es una verdad generalmente reconocida, en efecto, que la *«lengua»,* en el sentido de «norma» o estereotipo que hemos dado a esta palabra, no expresa el lado singular de las cosas, sino su aspecto genérico, colectivo, lo que hay de común

[3] Toda síntesis expresiva nos produce la ilusión de que se individualiza la significación, como pronto estaremos en condiciones de comprobar (véanse las págs. 123 y sigs.).

entre ellas. Sorprende relaciones, semejanzas; define un objeto por lo que no es, por aquella faceta impersonal que comparte con todo un grupo, más o menos grande, de ellos. «Las palabras, salvo los nombres propios [4], todas designan géneros», nos indica Bergson [5]. Si digo «árbol», si digo «perro», si digo «piedra», me refiero al género árbol, perro y piedra, pero, *evidentemente*, en esas palabras no encierro, *ni doy la impresión de que encierro*, lo que es individualmente esta piedra, este árbol o este perro. Si Juan dice a María una frase como «te amo» se nos hace igualmente presente que tampoco se comunica, *con las solas palabras*, en toda su intensidad (ni en toda su complejidad) el especialísimo sentimiento de Juan, porque esa misma frase sirve a Pedro para expresar a Carmen otro sentimiento que por ser personal ha de diferir de aquél.

En suma: la «*lengua*» en cuanto norma, en cuanto *standard* o *status* ni comunica *ni parece* que comunica intuiciones, sino conceptos (ni aun en los raros casos, como veremos después, en que nos entrega sentimientos o sensaciones: aumentativos, diminutivos, despectivos, interjecciones, palabras de significante onomatopéyico o sinestético, etc.). Se me dirá que no podemos capturar un concepto sino a través de un esfuerzo intuitivo; que al decir Pedro una frase como «en el prado pastaba una vaca», nosotros, los oyentes, que no estamos en presencia ni conocemos las realidades aludidas, hemos contemplado con la imaginación, aunque más o menos borrosamente, un determinado paisaje y un determinado animal de manifiesta individualidad, porque lo genérico es inaprensible, por abstracto. No tenemos por qué ne-

---

4 Véase la crítica que hago de esta idea en las págs. 117-118.

5 *Le rire*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, París, 1969, pág. 117: «Les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres».

garlo: en la mente del que escucha se produce siempre una intuición. Pero a esa intuición no le otorgamos la más leve porción de veracidad, no la vemos sino como a un fantasma vacío de significación, no le concedemos crédito alguno, y, por ello, no podemos hacerla nuestra y es, por consiguiente, como si no la tuviéramos. Veamos. Cuando Pedro ha dicho: «vaca», ha intuido, en efecto, una vaca, por ejemplo, negra, y yo, al escucharle, he intuido otra, por ejemplo, blanca. Mas aunque yo tengo en mi psique una intuición y no un concepto, no hago caso, desprecio y tacho el aspecto intuitivo de mi representación, y sólo tomo en serio, sólo hago mío y me responsabilizo de su núcleo conceptual. ¿Por qué? Sencillamente porque sé que lo que hay, en este caso, de intuición en mí *es sólo un mero aparato, un medio* de que no tengo más remedio que valerme para poder entender lo que *en verdad* se me comunica, *que es el concepto*[6]. La prueba de ello es que si alguien me pregunta: «¿Qué ha dicho Pedro?», mi respuesta es: «vaca», y no «vaca blanca», no obstante ser, en nuestro supuesto, una vaca blanca lo que yo me he imaginado al oír a Pedro. Y es que me lo he imaginado, al tiempo que, al saber fantasmagórica esa blancura, la desestimo y desacredito en cuanto «algo verdadero en que hay que creer», acreditando de ese modo, en cambio, el concepto, y sólo el concepto que la frase escuchada encierra. Más breve: el hablante, cuando utiliza lo que hemos llamado *«lengua»*, aunque tenga una intuición en su mente, y aunque el oyente a quien aquél se dirige reciba, a su vez, otra intuición (distinta, además, a la primera, salvo la intervención de un impensable azar), pese a todo eso, la significación que verdaderamente se toma en cuenta, y por tanto, la que se hace *real,*

[6] Algo semejante le ocurre frecuentemente al hablante, que, en ocasiones, efectivamente, tampoco da carácter de realidad auténtica al lado intuitivo de sus frases.

la única que *en realidad* se produce y existe, es conceptual y no intuitiva.

Pero aparte de la condición ya señalada (incapacidad *palmaria y evidente* para individualizar los objetos), la «lengua», la norma, posee otra aún que la imposibilita también para la expresión compleja y justa de los contenidos de nuestra psique: la *patencia* de su carácter analítico. Hemos dicho ya que nosotros conocemos sintéticamente nuestros complejos psíquicos (nuestros complejos sensoriales, axiológicos, etcétera y nuestros complejos afectivos, etc., tanto como la unión en nuestro espíritu de lo sensorial, axiológico, conceptual, afectivo, etc.). Si desde el balcón de mi casa miro hacia el jardín, veo de un solo golpe, globalmente, un conjunto de objetos: próximo a mí, un rosal, y más allá un estanque, un pino, el cielo azul, y todo eso, además, me produce simultáneamente un sentimiento, por ejemplo, de placer. Si me enamoro, en mi amor flotan diversos ingredientes que constituyen con mi amor un todo, distinto de sus partes, que yo experimento en conjunto, sin análisis. Sin embargo, en ambos casos, al expresar por medio de la «lengua» lo que he contemplado o lo que he sentido, me es absolutamente preciso ir enumerando analíticamente lo que he visto y sentido en un solo instante como en un complejo simultáneo, lo que sintéticamente me ha afectado.

En menos palabras: la «lengua» en su calidad de normativo *status*, falsea doblemente la realidad psicológica (convirtiendo *visiblemente* en un género lo que es un individuo, analizando lo que es sintético) y por eso es incapaz, no ya de comunicarla tal como es, pero ni aun de *darnos la impresión de* que la comunica de ese modo.

LA POESÍA COMO MODIFICACIÓN DE LA «LENGUA» O «NORMA»: MODIFICANTE, MODIFICADO, SUSTITUYENTE Y SUSTITUIDO

Esta afirmación equivale a esta otra: la «lengua», la «norma», no puede alzarse a poesía. La «poesía» ha *como de* sorprender nuestros contenidos anímicos *tal como son:* únicos en la intensidad de sus elementos afectivos y en la nitidez de sus elementos axiológicos, sensoriales, etc.; perceptibles sintéticamente en su complicación. Pero la «lengua», en el sentido dicho, no puede transmitir esa unicidad por ser genérica, ni sintéticamente esa complejidad por ser analítica, como acabamos de indicar, ni tampoco producir en nosotros el espejismo de que lo hace (véase págs. 115 y sigs.), a causa de la transparencia e indubitabilidad con que se ofrecen esas características suyas. Por tanto, para convertir la «lengua» así entendida en un instrumento poético es preciso hacerle sufrir una transformación. Valiéndose de *procedimientos,* el poeta ha de someterla a una serie sucesiva de cambios, a los que llamaremos *sustituciones.* Sin procedimiento, es decir, sin *sustitución, no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir.* No tiene, pues, sentido hablar en poesía de «lenguaje directo» (concepto muy repetido en la crítica de la posguerra española, que aproximadamente viene a coincidir con el que nosotros concedemos al término «lengua»). El «lenguaje directo» es todo lo contrario: es la ausencia de poesía [7]. De

---

7 Shklovskij en su ensayo «El arte como proceso», incluido en *Théorie de la littérature,* textes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966, aunque desde otros supuestos, habla también de que la poesía se produce por apartamiento de la norma lingüística. Debo añadir que mi idea de la

esta manera, en toda descarga emotiva debe intervenir siempre un *sustituyente* (o elemento poético reemplazador), un *sustituido* (o elemento de «lengua» reemplazado), un *modificante* o reactivo que provoque la sustitución, y un *modificado* o término sobre el que actúa el *modificante.*

Precisemos algo más estos conceptos. Denomino *sustituyente* a aquella palabra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un *modificante* aprisiona una significación sintética o bien una significación que llamaremos «individualizada», poniendo, como más arriba hemos hecho, esta palabra entre comillas para indicar que es otra forma diferente de individualización la que se intenta, pero sobre todo para rebajar desde ahora y en adelante su significado hasta la precisa dosis puramente psicológica e ilusoria que antes le hemos concedido y sobre la que volveremos otra vez en seguida. El sustituyente encierra, por tanto, la intuición misma del poeta y es la única expresión prácticamente exacta de la realidad psicológica imaginada. Doy, a su vez, el nombre de *modificado* a esa palabra o sintagma que denominamos «sustituyente» en cuanto que, privada del

---

sustitución es de 1952 (primera edición del presente libro), y que incluso la expuse años antes en cursos universitarios, mientras que el formalismo ruso, y por tanto, Shklovskij, no fue conocido en lengua normalmente accesible hasta 1954 en el libro de Victor Erlich, *Russian formalism,* reeditado en Mouton and C°, La Haya, 1964. Mi trabajo es, pues, totalmente independiente en este y todos los demás puntos del formalismo ruso que sólo conocí posteriormente. La tesis de Shklovskij, por otra parte, no tiene, como digo, con la mía otra relación que la idea de apartamiento de la norma lingüística. En el autor ruso no está la noción de «individualización». La coincidencia es, pues, puramente formal: de resultados y no de causa. (Por supuesto, la idea de «asentimiento» que luego desarrollaremos —véase todo el segundo tomo del presente libro— no está ni en el formalismo ruso ni en el estructuralismo ni en ningún otro movimiento de la crítica actual. Y tengamos en cuenta que sin el concepto de «asentimiento», el de sustitución resulta totalmente incompleto.)

modificante en cuestión, esto es, en cuanto que ordinariamente fuera del poema, resultaría continente de una significación que es y sentimos como genérica o analítica. Por su parte, el *sustituido* es para mí la expresión manifiestamente analítica o genérica de la «lengua» que se corresponde con la expresión «individualizada» o sintética de la poesía, del *sustituyente.* El *sustituido* arrastra solamente, pues, el concepto correlativo a la intuición del artista; toma así una mínima parte de esa realidad interior.

Pongamos ya un ejemplo que ilustre con claridad nuestras palabras. Elijamos una metáfora, y aprestémonos a encontrar en ella el cuadrilátero poético que acabo de describir. Para nuestros fines nos basta con tomar una muy sencilla, la que hemos puesto en letra bastardilla en esta conocida estrofa de Bécquer:

> Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
> como el pájaro duerme en las ramas,
> esperando la *mano de nieve*
> que sepa arrancarlas.

Comencemos por examinar la intuición del poeta en este caso, lo que el poeta ha querido significar con la expresión «mano de nieve». ¿Acaso ha pretendido insinuarnos que la mano de que se trata sea efectivamente «de nieve», o tan blanca como la nieve? Podemos asegurar que no. El poeta ha aludido a un especialísimo matiz de blancura, que no es tampoco exactamente el mismo que la nieve posee. Ha querido más bien decirnos algo como esto: «esa mano es todo lo nívea que una mano puede ser». La experiencia nos señala que la blancura de una mano no alcanza nunca idéntico grado que la blancura de la nieve. Y precisamente en esa experiencia nuestra se apoya el poeta para que no nos dejemos seducir por el significado literal de sus palabras. El conoci-

miento que tenemos de la realidad nos pone ante los ojos el absurdo que la metáfora acarrea en su estricta literalidad, y es un factor que interviene en la imagen: en unión del contexto («mano de») es un *modificante* de la palabra «nieve», que fuera del poema, considerada como *modificado*, significa cosa bien distinta: un determinado meteoro. La palabra «nieve» sumergida en su contexto, afectada por el *modificante*, es, pues, un *sustituyente*, ya que, por lo que pronto he de decir, nos da la impresión de expresar una *singular* coloración [8] que no coincide de modo cabal con la de la nieve. ¿Y el *sustituido?* Tras la definición que de este término nos hemos hecho, no puede costarnos gran fatiga su hallazgo en este caso concreto. El *sustituido*, dijimos, es el signo genérico de la «lengua» que se relaciona con el signo «individualizado», o *sustituyente*, de la poesía. El *sustituido* ha de ser aquí, por tanto, una frase como «mano muy blanca», en cuya significación se nos pone de relieve, al contrario de lo que sucedía en la significación del «sustituyente», el aspecto general de lo mentado: no sólo hay, en efecto, muchas manos, y no una sola, que son muy blancas, sino que ni siquiera *creemos* hallarnos frente a una coloración matizada en su unicidad.

Nótese que nuestra terminología *(modificante, modificado, sustituyente* y *sustituido)* resulta, desde el punto de vista científico, más *propia*, más *completa* y más *universal* que la tradicionalmente admitida para la imagen (y que, sin embargo, por su comodidad usaremos luego en este mismo li-

---

[8] Prescindo de lo que esa imagen tenga de bien mostrenco. El primero que llamó «nieve» a una mano blanca «individualizó» la expresión de su color. Pero, naturalmente, cuando una metáfora se convierte en tópico (como más o menos ocurre aquí) su fuerza poética se desgasta y acaba por desvanecerse (véase sobre ello lo que digo en la página 118). Nuestro análisis considera, pues, la imagen «mano de nieve» en el instante en que aún sonaba con novedad.

bro): se ha llamado, en efecto, «plano evocado» a lo que nosotros denominamos *sustituyente*, y se ha llamado «plano real» a lo que nosotros denominamos *sustituido.*

Necesito justificar mis palabras. Digo que es más propia, porque llamar «plano *real*» a «mano blanca» es admitir que la *realidad* a que el poeta se refiere está expresada ya con ese sintagma sustantivo-adjetivo. Y, como hemos llegado a saber, no es así: decíamos que la verdadera realidad (el matiz de color real percibido) sólo nos parece que se formula propiamente con la palabra «nieve», esto es, con el *sustituyente.* «Mano muy blanca» es, precisamente, el sintagma que el poeta rechaza por su carácter evidentemente genérico, por su impropiedad: es el *sustituido.*

Igualmente podemos afirmar que la terminología propuesta es más completa que la usual, porque la primera hace intervenir dos esenciales factores que la otra desconocía por completo: el *modificante* y el *modificado,* sin el primero de los cuales la imagen no tendría ningún valor expresivo.

Pero lo verdaderamente decisivo de esta nomenclatura reside en su carácter universal. En efecto: como hemos dicho sin prueba, y más adelante intentaremos probar, los cuatro elementos que hemos analizado en la imagen *(modificante, modificado, sustituyente* y *sustituido)* pueden descubrirse en el resto de los recursos expresivos, pues la sustitución es, como sabemos teóricamente, el origen de todos los instantes poemáticos.

Hemos de hallar ese cuadrilátero como invariable fondo de todos los procedimientos poéticos, tanto de los clasificados por la Preceptiva tradicional como de los múltiples que pasaron inadvertidos a su atención. Más aún; cabría definir el poema como un conjunto de *sustituyentes,* y a la vez como un único *sustituyente* total, complejísimo, dentro del cual están multitud de *modificantes* que van realizando sucesivas

sustituciones parciales, hasta la completa trasmutación del poema entero. Si designamos como

$$A_1\ A_2\ A_3\ \ldots\ A_n$$

a los distintos términos de una composición poética, dispuestos linealmente, es posible que A_1 modifique a A_2 y que a su vez A_2 modifique a A_1; o que A_1 modifique a A_3, etc., y sea A_n, por ejemplo, quien modifique a A_1. *Cualquier elemento, anterior o posterior a ella, puede ser modificante de una expresión.* En ocasiones, el modificante de los versos últimos es el conjunto de los versos iniciales; y a veces sucede lo opuesto: son los versos postreros los que «*modifican*» el resto de la composición; decimos entonces que ese final ilumina la pieza, que le da valor poético. Porque la descarga poética sólo se realiza cuando se ponen en contacto el modificante y el sustituyente. Si el modificante antecede al sustituyente, nos conmueve el sustituyente, pero si es el sustituyente quien va ante el modificante, será éste quien desprenda la estética emanación.

No se piense, sin embargo, que el modificante es siempre una palabra, un signo del poema. En ciertos momentos no sucede así. El modificante puede ser algo que está situado totalmente fuera del poema (y no sólo parcialmente, como hemos visto que ocurría en la metáfora), algo que se halla en la conciencia de todos los hombres, fruto de su experiencia de la realidad o imperativo de su razón, de su instinto de conservación o de su sentido moral, etc. Los casos que se nos presentarán a lo largo de este libro van a ser muy variados. No podíamos esperar otra cosa de un fenómeno tan enormemente complejo como el que nos ocupa. Pero dentro de esa complejidad, hemos llegado a ver la simplicidad esencial de la estructura poemática. Se trata, repito, de un hecho cuadrangular: el *modificante*, el *modificado*, el

sustituyente y el *sustituido*. La poesía no es, en cuanto a su esquema último y *por lo pronto*, otra cosa que eso: en vez de un *sustituido*, un *sustituyente* obtenido por transformación de un *modificado* a través de un *modificante*. De aquí las fórmulas:

Sustituyente = modificante + modificado.
Modificado = sustituyente — modificante.

Quizás convendría echar mano de un símil: el *modificado* sería como el mármol que un escultor, sirviéndose del instrumento adecuado (el *modificante)*, convierte en estatua. El *sustituyente* se nos presenta, pues, como esa estatua, como esa obra ya realizada. En un sentido muy particular, podríamos decir que el *modificado* es *materia*, y que es *forma* el *sustituyente*. El paso de materia a forma se realiza merced al modificante. La presencia de los *modificantes* en el poema no tiene, pues, otro valor que el poseído por los catalizadores en las reacciones químicas.

POR QUÉ LA LENGUA ES PURAMENTE CONCEPTUAL

Ha llegado ya la ocasión de preguntarnos la razón o supuesto de que la «lengua» sea algo neutro y sin vida, sólo conceptual, y que, por tanto, requiera la «sustitución» para hacerse estética. Pues hasta ahora un hecho tan importante, base de nuestra doctrina, ha quedado sin auténtica explicación, como algo que va de suyo y es en sí mismo evidente.

La sustitución, tal como la acabamos de definir, es siempre sorprendente. A fin de ver lo que la sorpresa de cualquier tipo signifique, pensemos primero en su opuesta, la trivialidad. Es palmario que lo trivial resulta inexpresivo por razo-

nes de orden psicológico. Aquello a cuya contemplación, por ejemplo, estamos acostumbrados, en realidad no lo vemos, puesto que no necesitamos verlo para saberlo. Lo sabemos con carácter previo, de modo que nuestra aprehensión visual, *que en principio actúa pragmáticamente,* resbala con pereza por la superficie tópica, *a la que se da por vista,* y en consecuencia, a la que rigurosamente *se desvé*[9]. Sólo se retiene de ella aquel brevísimo esquema o puntual extracto que nos basta para reconocerla como consabida. Pero lo que en rigor no vemos, no puede impresionarnos. De ahí la inexpresividad de cuanto se convierte en rutina.

Ahora bien: lo que vale para el sentido de la vista vale para el lenguaje, que es otro modo de captación de la realidad. Tanto da que lo aprehendido tópicamente sea un objeto real o un objeto apresado idealmente con la palabra. El efecto de la topicidad en nosotros es el mismo en uno y otro caso: la desatención, la captura y posesión falsas, y su consecuencia, la inexpresividad. Se sigue diáfanamente de lo dicho que la «lengua», en el sentido técnico que esta voz tiene para nosotros, ha de carecer de emotividad y sensorialidad; o más precisamente: que haya de ser meramente conceptual y no poética. Pues la «lengua», al ofrecerse como el tópico idiomático por excelencia, el tópico mayúsculo y por definición, consistirá únicamente en conceptos, ya que el concepto equivale a aquel extracto sólo puntual a que nos hemos referido antes como propio de cuanto miramos como habitual. Es una mera tarjeta de identificación que nos garantiza al objeto como no sospechoso de novedad, algo que rápidamente nos lo cataloga como «el de siempre», invitándonos a no fijarnos en él, a no verlo en su concreción y como individuo.

9 Escrito esto veo una idea muy semejante en Fry, *Vision and Design,* págs. 24-25.

Si ello es así, nos explicamos con igual claridad que conforme un vocabló o frase nuevos vayan popularizándose y, por consiguiente, entrando en ese limbo de la «lengua» pierdan su emanación sentimental o su grafismo plástico, de modo que lo que fue poético deje de serlo. Tal es el destino de cada una de las concreciones de los procedimientos poéticos, cuando empiezan éstas a ser muy repetidas por «la gente». Y tal, incluso, el de los giros y construcciones cuando se «gramaticalizan» [10]. Una metáfora como «reanudar» fue poética y ya no lo es. La «lengua», y cuanto a ella revierte, no nos da de la cosa sino su frío y rígido esqueleto. La sustitución se impone, como dijimos, si deseamos que nuestra mirada, al no tropezar con una expresión consabida, pueda recuperar y ejercer su capacidad verdaderamente aprehensiva, pueda apoderarse de lo mentado, en vez de tomar de lo mentado únicamente su punto de reconocimiento, algo como la cicatriz o lunar que basta para la anagnórisis de una criatura hace tiempo perdida [11].

Hemos hablado hasta ahora de los supuestos o razones de la sustitución, en cuanto que la sustitución reemplaza sorprendentemente la topicidad conceptualista de la lengua. Pero nos explicamos también por qué los poetas, aparte de usar de la sorpresa de ese modo que denominaríamos continuo y universal, la utilicen de otras formas más particulares,

---

[10] Véase la nota 42 que va al pie de la página 529.

[11] «La teoría de la información enseña que cuanto más trivial, y por tanto, más previsible sea un mensaje, tanto menor será la información que nos trasmita», dice Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Bib. Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1972. En el mismo sentido se expresa Norbert Wiener, *Cybernétique et société*, París, 1962, págs. 148-149. Como se ve, nuestra tesis de 1952 sobre la sustitución como despertadora de la expresividad adquiere sorprendente confirmación desde los trabajos, tan otros e independientes con respecto a ella, de la informática.

discontinuas y especiales, sobre todo en algunos períodos, entre ellos el contemporáneo. La técnica de «engaño-desengaño» de que hablaremos pronto es un elocuente ejemplo de esa manera específica de sorpresa, siendo su supuesto el mismo que hemos considerado ya. La sorpresa nos obliga a abrirnos completamente a la percepción, a ponernos por entero en ella, de forma que ésta se produzca del todo y como en rebose de plenitud. Prueba de ello sería que hasta nuestro cuerpo simboliza carnal, plásticamente esa apertura del alma ante la irrupción de lo inesperado. Cuando algo nos sorprende, nuestros ojos, en efecto, se ponen «tamaños» y quedamos «boquiabiertos».

POESÍA COMO VERDADERA PERCEPCIÓN: POEMA E HISTORIA DEL ARTE COMO «CARICIA»

Con esto llegamos a definir la poesía, desde un diverso ángulo, como resultado de lo que podríamos denominar, una «verdadera» percepción, una percepción «saturada» o «plena». Las palabras y frases de lo que llamábamos «lengua», precisamente por ser la «lengua», en nuestra definición, un hábito verbal, han reducido la percepción que aportan a un mínimo semántico, puramente esquemático o conceptual. Acabamos de decir que todo hábito disminuye y hasta anula la percepción: si amorosamente cogemos la mano a alguien y durante un largo rato, las manos así unidas permanecen inmóviles, llega un momento en que la percepción táctil desaparece. Para hacerla reaparecer es necesario hacer transitar una mano sobre la otra modificando de este modo la zona de contacto en una caricia. Pues bien: la inmovilidad del *status* lingüístico (la «lengua») impide la existencia de verdaderas percepciones, de percepciones «completas», no

disminuidas en puros esquemas conceptuales. Sólo el cambio lingüístico o «sustitución» restaura la plenitud perceptiva del lenguaje, haciéndolo expresivo, artístico. Dicho de otro modo: el instante poético para existir debe ser fruto de la modificación del hábito verbal, debe ser fruto de una «caricia» lingüística, si se me permite la equiparación. Y no sólo cada poema ha de resultar en ese sentido «acariciador» (quiero decir «modificador del hábito»), sino que debe resultarlo la historia de la poesía, de la literatura y del arte, en su conjunto. La sucesión interminable de las escuelas literarias y artísticas con su incesante renovación es la indispensable «caricia», esto es, el indispensable cambio en que el arte, también en su transcurso, debe consistir para que nuestra capacidad receptiva no llegue a embotarse. Toda escuela finaliza en el momento en que agota el repertorio de sus posibilidades estéticas; a partir de entonces comienza la repetición; y, por tanto, de algún modo, el lenguaje del movimiento artístico de que se trate empieza a convertirse en «lengua», en hábito aperceptivo o insuficientemente perceptivo. Se impone la innovación, la «caricia» que devuelva a las palabras usadas, la plenitud en ese sentido que conocemos bajo el nombre puramente metafórico de «individualización» del significado. Y es que todo significado «pleno» nos da esa *ilusión* individualizante.

LA POESÍA COMO EXPRESIÓN PROPIA

Fácilmente se desprende de todo lo anterior la solución a un viejo pleito. Los preceptistas y teóricos de Estética han considerado durante siglos, con pertinaz ceguera, que el lenguaje figurado era *impropio*, y que era *propio* el lenguaje limpio de ornamento, sin tropos ni figuras; que existía un

lenguaje *adornado* frente a otro *desnudo*. Tan insensata creencia se derivaba de otra no menos sin sentido. Los viejos retóricos padecieron un terco prejuicio que les hacía contemplar las palabras como soportes de meros conceptos. Aceptando esta hipótesis, la conclusión a que se llegaba era perfectamente legítima: los conceptos podrían transmitirse con o sin adorno, impropiamente o propiamente. Es decir: un concepto podría plasmarse de dos modos: un modo *no bello, desnudo* o *propio*, y un modo *bello, adornado* o *impropio*, porque a distintos continentes correspondería un idéntico contenido: una misma masa, más o menos compleja, de conceptos.

Pero si suponemos lo contrario, si pensamos que las palabras pueden retener algo más que conceptos (sentimientos, voliciones, apetitos, etc., e impresiones sensoriales) y si añadimos que ese «algo más» es lo que hace poética a la expresión, habremos arribado a una costa rigurosamente antípoda de la tradicionalmente habitada. Instalados en ella, afirmaremos que los procedimientos, las sustituciones poéticas, son el único medio para tener la impresión de que se nos trasmite *tal como es* una realidad psíquica, en la cual, como hemos dicho antes, se entrevera lo conceptual con lo sensorial, lo axiológico, etc., y lo afectivo, volitivo, etc. Acabamos, pues, de volver un guante del revés: los procedimientos no son para nosotros, como para el pensamiento anterior [12], expresión *impropia* de contenidos anímicos que pueden ser expresados *propiamente*. Sucede lo opuesto: los procedimientos representan la *única* expresión *propia*, pertinente, y la «lengua» la expresión *impropia*, impertinente, de tales contenidos.

---

[12] Habría que salvar la *Estetica* de Croce, y algunos esporádicos antecedentes aislados: Vico, De Sanctis, etc.

La necesidad de justeza, de *propiedad* expresiva es, por consiguiente, el origen de los procedimientos o sustituciones poéticas: es la razón de su frecuencia, tanto en la poesía escrita como en la hablada; tanto en las composiciones literarias cuanto en las frases del lenguaje ordinario. La abundancia de figuras en el habla vulgar ya la notaba en el siglo XVIII Du Marsais en su conocida frase: «Se hacen más figuras en un día de mercado, en la plaza, que en muchas sesiones académicas». Es sabido que hablamos con metáforas o con esqueletos de metáforas, con onomatopeyas o con esqueletos de onomatopeyas [13]; gran parte de nuestro léxico es, en efecto, o sincrónica o etimológicamente metafórico: «reanudar», alude a «nudo»; «testa», en su origen es «tiesto»; «cabo» viene de «caput», cabeza, y a su vez, la cabeza es designada hoy como «azotea», «calabaza», etc. Hábito tan universal y arraigado en el hombre no puede explicarse como un *adorno*, como un superfluo añadido.

LA DESGENERALIZACIÓN DENTRO Y FUERA DE LA «LENGUA»

Por consiguiente, la poesía es un fenómeno de propiedad, de exacta expresión. *Ha de parecer* que el poema dice adecuadamente lo que la «lengua» dice inadecuadamente: la individualidad de un contenido psíquico. Y es suficiente con *parecerlo*, vuelvo a decir, no tanto porque no es posible otra cosa, dada la inefabilidad de lo estrictamente individual [14], como porque siendo la emoción estética una *representación*

13 Véase Dámaso Alonso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1950, pág. 648.

14 Véase René Wellek y Austin Warren, *op. cit.*, pág. 7, y R. G. Collingwood, *op. cit.*, págs. 449-450.

nuestra, algo, pues, puramente *psicológico,* lo que importa es el fenómeno puramente *psicológico* que en el lector se produce y no la estricta objetividad. Todo esto lo he expresado no hace mucho, pero era necesario repetirlo para poder plantear de nuevo, con vistas ya a su inmediata solución, el problema que fundamentalmente nos atañe, resumido antes por nosotros en esta sencilla pregunta: ¿cómo puede lograr el poeta esa indispensable ilusión de que la expresión que usa se ha individualizado? Pues, no pudiendo individualizar, lo único que está al alcance del poeta es hacer menos genérico el contenido poemático, y ocurre entonces que en esto la poesía viene a coincidir con la «lengua», que tampoco es capaz de individualizar el sentido y sí de reducir el alcance de sus generalizaciones. Ahora bien: una y otra, «poesía» y «lengua», hacen lo mismo de modos diferentes, con la consecuencia de que la poesía nos da la impresión de la individualidad y la «lengua» no. ¿Por qué? Veo, no una, sino dos razones complementarias para ello. En primer lugar, porque la poesía, *al usar las sustituciones,* esto es, un lenguaje que no es el conceptual «de todos», sino el no conceptual «de uno solo», o «idiolecto» como dirían algunos estructuralistas [15], al tener, por tanto, un contenido, no individual, pero sí *único, nos produce la impresión* de que nos habla, en efecto, *«uno solo»,* o sea, *un individuo.* Mientras la conceptual «lengua», al ser, por definición, el lenguaje «de todos» nos impresiona del modo contrario. Pero además, como digo, existe un segundo motivo, que es el que expusimos hace poco con diversa intención: el lenguaje «de uno solo», propio de las sustituciones poéticas, al sorprendernos y romper con la rutina representada por la «lengua», nos obliga a «fijarnos» en el

[15] Véase el concepto de «idiolecto» en C. L. Ebeling, *Linguistic units,* Mouton, La Haya, 1960, pág. 9; A. Martinet, *A functional view of Language,* Clarendon Press, Oxford, 1962, pág. 105.

objeto al que se alude y a imaginarlo así en una unicidad que se nos puede figurar y, por lo antes indicado, se nos figura individualizante, cosa opuesta a lo que en la «lengua» sucede, cuya trivialidad nos incita a la manifiestamente no individualizante percepción desatenta. Por tanto, de lo que se trata en poesía es de acercarse, y sólo de acercarse a la verdadera individualización, pero no conceptualmente, sino desconceptualizadamente, allende la «lengua», por el camino de la unicidad del significado, pues sólo así se produce en los lectores la ilusión individualizante de que hablamos, fenómeno que aquí hemos llamado y llamaremos siempre, en adelante, para abreviar, como advertí antes, «individualización» entre comillas. No es difícil hacer ver con claridad meridiana, aun a costa de repetir en algún punto lo ya dicho, que, en cambio, cuando la aproximación a lo individual se hace sirviéndose de la «lengua», no puede producirse la susodicha impresión de que el significado se individualiza. Y así con la palabra «ser» realizamos una amplia generalización. Con la palabra «hombre» la generalización queda reducida. Esa reducción puede aun progresar en vocablos como «europeo», «español», «madrileño», «chamberilero», y más todavía, en giros tales como «vecino de Madrid, Reyes Magos, 10», o «vecino de Madrid, Reyes Magos 10, primero interior», o incluso llegar a designar a una sola persona: «Pedro Ansúrez», sin que por ello nos hallemos en presencia de intuiciones particularizantes en que lo «individual» se nos ofrezca como tal (poesía), pues todo eso, incluidos los nombres propios, son meras etiquetas, clases conceptuales, que no presentan a nuestra imaginaria percepción las reales personas únicas a las que nos referimos. Dejando a un lado las otras designaciones («madrileño», «español», etc.), que son generalizaciones claras, el nombre Pedro Ansúrez es, sí, una *referencia* a alguien que es persona, pero sólo una referencia, que no singulariza al

ser designado más de lo que el número 7 de la ficha del guardarropa singulariza al abrigo que en éste hemos depositado. El nombre propio es tanto como ese número, que sólo nos indica la existencia tras él de *un* abrigo, sin notación alguna de su singularidad. Cuando oímos «Pedro Ansúrez», de no conocer previamente a tal persona, tampoco podremos representárnoslo como persona, sino, mucho más vagamente, como género. Lo que vemos con nuestra imaginación no es un individuo, es una clase. Sabremos que se trata de un hombre, o todo lo más, por la índole de los apellidos, podríamos suponerle (y sólo suponerle) español. Pero no llegaremos a averiguar si es alto o bajo, fuerte o enclenque, rubio o moreno, viejo o joven, inteligente, apasionado, etc., y mucho menos el grado y especiales matices con que esas cualidades u otras se dan en él. En suma: los nombres propios, pese a las apariencias, y a lo que diga Bergson, no comunican universalmente sino conceptos, de mayor o menor envergadura significativa, pues operan desde el interior de la «lengua». Decir «lengua» es, en efecto, decir conceptualización, manifiesta e incuestionable generalidad, y por eso, el material verbal, inicialmente poético, que los hablantes poco a poco van haciendo suyo hasta la absoluta popularización, va dejando, en igual medida, de percibirse como poesía, hasta alcanzar la meta de la total inexpresividad, en el caso de que ingrese por completo en la «lengua». «El primero que llamó perlas a los dientes fue un genio; el último que lo repite es un imbécil», parece que dijo Unamuno en cierta ocasión. Las metáforas que nacieron poéticas pueden morir en meros conceptos, si las reiteramos suficientemente y las hacemos penetrar así en el caudal lingüístico comúnmente manejado por quienes hablan un idioma [16].

---

16 De ahí que el escritor se esfuerce en escribir con novedad respecto a los otros escritores y con variedad respecto de sí mismo. La

Todo ello significa, insisto, que el proceso desgeneralizador no puede incluir poesía más que cuando se acompaña de desconceptualización, lo cual requiere, evidentemente, el abandono de la «lengua» como instrumento expresivo. Pues al operar por debajo del *status* lingüístico, la desgeneralización, por desprenderse del concepto y adquirir una significación no dicha nunca con anterioridad, significación que ha de ser por ello *en este sentido* forzosamente única, la desgeneralización, repito, nos obligará a una impresión de individualidad pese a que de hecho la individualización no pueda jamás realizarse por entero. Cuando Bécquer escribe:

Si de nuestros agravios en un libro
se escribiese la historia,
y se borrase en nuestras almas cuanto
se borrase en sus hojas,

te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
tu amor huellas tan hondas,
que sólo con que tú borrases una,
las borraba yo todas,

es indiscutible que está buscando, a través de lo que en este libro llamaremos «ruptura en el sistema de la equidad» [17], hacernos creer, aunque engañosamente, que se nos comunica el grado exacto del amor que el protagonista del

falta de variedad, la pobreza estilística (como la falta de novedad) es un defecto, entre otras cosas que no vienen al caso, porque implica conceptualización. El escritor ha de evitar, en lo posible, no sólo el tópico recibido, sino el tópico que le es propio. Todo amaneramiento significa una tendencia a expresarse conceptualmente. El ideal sería no tener «estilo», si por estilo entendemos la reiteración de ciertos moldes lingüísticos y no la coherencia verbal de una interpretación sistemática del mundo. Aunque claro está que ese ideal no se realiza nunca más que parcialmente, como es frecuente que les ocurra a los ideales, ya que la imaginación humana y sobre todo el lenguaje tiene reconocidas fronteras que nadie puede superar.

[17] Véase la pág. 510.

poema siente por una mujer. La grandeza del amor se mide, en efecto, en tales versos, por la grandeza de la generosidad del amante («que sólo con que tú borrases *una* las borraba yo *todas*»), en cuanto que el hombre no acostumbra a ser generoso de esa manera. Hay, pues, un intento de individualización expresiva, y la composición es poética en la medida en que ese propósito queda cumplido, si no en el reino de la objetividad, sí en el de la subjetividad, en el de la subjetiva impresión que recibimos. Porque, ciertamente, el contenido psíquico que el poema de Bécquer nos trasmite es genérico aún. Cabría que un hombre distinto al personaje que en ese poema figura ser el autor, llevado de la fuerza de un amor que podríamos suponer *mayor* que el de éste, se sintiese tan generoso, al menos, como él y, por tanto, pudiese suscribir sus palabras, que, en tal caso, estarían expresando al mismo tiempo *dos* sentimientos que en grado y calidad divergen entre sí. La posibilidad de esta duplicidad expresiva delata el alcance no totalmente individualizador de los mencionados versos, y sin embargo, a través de ellos *sentimos que nos habla una persona individual,* pues, como he dicho, al no utilizarse en tal poema la «lengua» o «lenguaje de todos», sino una expresión *absolutamente* inusual, recién creada y en este sentido única, lenguaje, pues, *sorprendente* de «*un individuo*» y no *trivial* «*de muchos*», se produce en nosotros una ilusión de individualidad en cuanto a la significación, es decir, la ilusión de que el contenido se individualiza. En esa «rima» (y en todo poema genuino), bien que la expresión no sea del todo individualizadora, se pone de relieve lo que tiene de tal, en cuanto menos genérica, y se disimula lo que de genérica conserva todavía en su interior como invisible resto. En los términos de «lengua» ocurre exactamente lo contrario. El uso de un «lenguaje de todos» supone psicológicamente una impresión de *universalidad despersonalizante,* aun

cuando el radio de la generalización resulte pequeño. Si yo digo «te quiero muchísimo», lo superlativo de ese amor mío otorga a éste, sin más, un cierto carácter de excepcionalidad; pero no experimentamos ninguna poética sensación «individualizante» precisamente por la utilización de la *colectiva* lengua conceptual. Al escuchar una frase como esa, lo primero que percibimos es que se trata de una expresión tópica que *todos* pueden pronunciar y que *muchos* de hecho pronuncian. Y esa impresión de pluralismo lingüístico, puesta en primer plano, unida a la desatención perceptiva que la topicidad de la lengua, según vimos, supone, nos ciega, en suficiente medida, para la relativa singularidad del contenido que tratamos de comunicar, pues inmediatamente comprendemos que si *muchos* pueden sin mentir hacer suyo ese giro es porque éste posee un contenido despersonalizado y general que se nos hace desalojador.

LA MERA NOVEDAD EXPRESIVA, SI EL CONTENIDO ES DE SUFICIENTE PRECISIÓN, PUEDE RESULTAR POÉTICA, AL QUEDAR «INDIVIDUALIZADA» FUERA DE LA «LENGUA»

Esto nos explica, por contraste, la impresión poética que puede proporcionarnos la mera utilización de una expresión nueva, si la sentimos como de suficiente precisión. Un profano que, por serlo, no está habituado al lenguaje científico de los médicos y, en consecuencia, puede recibirlo con el indispensable frescor, experimentará, acaso, la misma agradable sensación estética que yo experimenté cuando leí, en un simple prospecto farmacéutico sin pretensiones literarias, que el medicamento que acababa de adquirir era *«de uso tópico»*. Esa frase («uso tópico»), *al ser entendida por el lector en un sentido distinto al que tiene en la «lengua»*, se le

aparecerá como lenguaje no conceptual «de uno», y su contenido, de este modo, se le individualiza de la forma ilusoria que sabemos.

LAS PALABRAS DE LA «LENGUA» NO SON POÉTICAS NI AUN CUANDO EXPRESEN SENTIMIENTOS O PERCEPCIONES SENSORIALES

Una ilusión semejante, pero opuesta, da razón de un fenómeno rigurosamente inverso también al que acabamos de examinar: el de que ni aun podamos experimentar como poéticas aquellas raras palabras de «lengua» que encierran, de hecho, sentimientos o representaciones sensoriales: tal, de un lado, los aumentativos, diminutivos, despectivos e interjecciones, y de otro, aquellas voces, cuyo significante, por ser onomatopéyico o sinestético, nos induce a representaciones sensoriales: «tictac», «pitido», «chispazo», «zigzag», etcétera. ¿A qué se debe este fenómeno? Sin duda, a que tales vocablos, por pertenecer a la «lengua» y sentirlos entonces nosotros como «lenguaje de todos», nos comunican esos sentimientos y sensaciones no sólo apagadamente, sino también como «de todos» y no como «de uno». Diríase que los recibimos en nuestra psique *encauzados conceptualmente*, si se me permite la expresión, o si se prefiere, como *«universales» de la sensación y del sentimiento*, y no pueden darnos así la impresión de individualidad que necesitamos para poder emocionarnos estéticamente, a no ser que el poeta, por medio de sustituciones, los manipule, *igual que a cualquier otro sintagma*, y los haga entonces, tras ese tratamiento, aptos para ilusionarnos del modo que sabemos.

LAS SÍNTESIS FUERA DE LA «LENGUA» SON TAMBIÉN «INDIVIDUALIZADORAS» Y NO LO SON LAS QUE IMPERCEPTIBLEMENTE ESTÁN DENTRO DE LA «LENGUA»

Todo esto nos completa desde otra perspectiva el sentido que hace poco hallábamos para las síntesis expresivas que se dan con alguna frecuencia en la poesía. Pues ahora podemos y debemos ya mostrar que, como simplemente habíamos adelantado, las síntesis de esa clase son, asimismo, en efecto, un medio de disminuir la amplitud de las generalizaciones, hecho este último, agreguemos, que al realizarse y en cuanto que se realiza fuera de la «lengua» nos proporciona la impresión de que el significado se vuelve individual. Tomemos un ejemplo de síntesis verbal de tipo poético y analicémoslo para que ese análisis pueda manifestarnos después la desgeneralización «individualizadora» en «lenguaje de uno» que supone en cuanto a su sentido. Cuando un poeta dice de unos seres maravillosamente puros:

¡No crueles: dichosos!,

logra un efecto estético porque en esa expresión la palabra «dichosos», aparte del significado de «lengua» que normalmente le corresponde y que sigue reteniendo aquí, adquiere súbitamente otro, el de «benignos», de que en la «lengua» carece. Y esto ocurre porque al romperse el esquema de vinculación lógica entre «crueles» y «benignos» dentro de la fórmula sintáctica en que aquel esquema se da (tras «no crueles» esperamos «benignos»), el adjetivo sorprendentemente intruso «dichosos» se enriquece con la significación del elemento suplantado «benignos», que aunque no dicho

por el poeta, es verbalizado por el lector, precisamente porque éste lo espera de manera inexorable, al tratarse, en efecto, de una vinculación necesaria en cuanto que es lógica. He aquí, pues, una síntesis, ya que «dichosos» por las razones expresadas, pasa a significar, *simultáneamente,* «dichosos» y benignos [18]. Con lo que el significado de la palabra «dichosos», tal como empecé por afirmar, sufre una cuantiosa merma en la extensión de su sentido ordinario. El *género,* bastante amplio, de los «dichosos» se *especifica,* se reduce, en efecto, a una *especie* de bastantes menos representantes: los «dichosos» que al propio tiempo tienen benignidad. La impresión que experimentamos de haberse individualizado el sentido se debe, sin embargo, tan sólo, según insinué hace poco, a que la desgeneralización que la síntesis implica se ha realizado allende los límites de la «lengua», ya que si lo hace dentro de ellos, el lector no percibiría la síntesis como tal, al hallarse ésta conceptualizada, razón por la cual he sentado más arriba que la «lengua» siempre es analítica. Y es que, desde el punto de vista psicológico en que debemos colocarnos al hablar de un fenómeno también psicológico, como es la aprehensión que mi espíritu realiza del sentido

---

18 Sírvanos esa frase, de paso, como ejemplo de *sustitución sintetizadora.* El *sustituyente* es la palabra «dichoso» dentro del contexto, pues en él posee una doble significación («dichosos» y «benignos») de que carece fuera de él: fuera de él, con el simple sentido de «dichosos», esa voz se convierte en el *modificado.* El *modificante* lo tenemos en la expresión: «No crueles: (benignos)», es decir, en la expresión «No crueles», expresa, en cuanto unida en nuestra mente y no en el texto, al adjetivo que esperamos, ya que es ese bloque semántico el encargado de poner en el calificativo «dichosos» la doble significación que en el texto susodicho posee; o sea, ya que es el instrumento de que se vale el poeta para crear el sustituyente. Por último, el *sustituido* habríamos de verlo en una frase analítica de «lengua» que se correspondiese con la sintética del sustituyente. Algo como esto: «No crueles: benignos y dichosos».

de un vocablo, desde tal perspectiva, repito, la «lengua» nunca es sintética, *pues me da en todo caso la impresión de no serlo.* Y ello, aunque de hecho lo sean todos los nombres de «lengua» excepto la palabra «ser». Si digo «español» (en el sentido de «hombre español») no hay duda de que expreso sintéticamente la idea de «hombre» y la de «persona nacida en España». Pero también son sintéticos de ese mismo modo muchos vocablos de «lengua» que no son nombres. Con el solo verbo «regodearse» condensamos dos ideas: la de «tener placer» y la de «lentitud» en su experimentación. Pero al revés de lo que ocurría en la frase «¡No crueles: dichosos!», donde la impresión de simultaneidad y apretamiento semánticos y su correspondiente efecto de poética «individualización» del significado son, al nivel de la sensibilidad, tan evidentes, ni la voz «español» antes citada ni el verbo «regodearse» de que ahora hablo se nos aparecen como una síntesis, ni, en consecuencia, nos dan, en sí mismos, sensación alguna de orden estético, precisamente porque se nos aparecen como expresiones de «lengua». La síntesis al fraguar en «lengua» se *conceptualiza* y *se torna imperceptible,* con el resultado inexpresivo que ya nos es familiar.

LA CONCENTRACIÓN DEL PENSAMIENTO EN INGLÉS Y EN ESPAÑOL

Del parágrafo anterior en su conjunto deducimos, como consecuencia inmediata, la falsedad de esa doctrina, brillante y convincente, sin embargo, en la apariencia, que ve en los numerosos monosílabos del idioma inglés, en contraste con los pocos que tiene el nuestro castellano, una ventaja inicial para los poetas anglosajones, comparados con los de lengua española, en la importante cuestión de la economía de las

palabras dentro del verso [19]. Nadie pondrá en duda que, en efecto, un poeta puede embutir bastantes más ideas en un endecasílabo inglés que en un endecasílabo español, pero hecho tan indiscutible, y tan indiscutiblemente favorable a los ingleses desde otras perspectivas, resulta indiferente (al menos, en un cierto sentido) visto desde la estrictamente poética.

Lo que acabo de decir tal vez sorprenda, y más aún tras haber llegado a averiguar, páginas atrás, que la síntesis verbal es uno de los posibles medios de que el poeta puede valerse en su trabajo. Mas la sorpresa se anulará en cuanto recordemos lo dicho en el apartado precedente: que lo poético puede, en efecto, aparecer en la síntesis, pero sólo cuando esa síntesis se realiza fuera de la «lengua», *porque sólo entonces*, vuelvo a decir, *nos produce, igual que le ocurre a los otros tipos de desgeneralización, una impresión de individualidad, que es de lo que se trata.* Por tanto, el hecho de que un poeta inglés, relativamente a lo que le ocurre a un poeta español, pueda meter mucha materia semántica en poco espacio verbal no dice nada, en principio, a su favor como tal poeta inglés colocado en esa situación de patriótica competencia, puesto que la emoción estética es un precipitado que aparece sólo en la relación «palabra única del autor-palabra colectiva de la lengua», *pero entendiendo por «lengua» la propia y de ningún modo la ajena.* Si nos referimos, pues, a los casos de síntesis y economía verbal, lo importante para un inglés que quiera poetizar no será hacerse más breve y concentrado que los españoles, sino más breve y concentrado que lo son sus compatriotas ordinariamente, cuando, para hablar, utilizan *su* «lengua». En otros términos: la concentración en poesía es muy importante, *pero sólo en relación*

19 Véase Carlos Otero, «Las sílabas de la poesía», en *Letras,* I, Tamesis Book, Limited, London, 1966, págs. 58-75.

al idioma que el poeta está manejando. Si se me tolerase una frase de máxima simplicidad y hasta de peligrosa inocencia, yo diría esto: en el caso de que la capacidad media de condensación propia del castellano fuese de 50 y la del inglés de 100, para alcanzar, digamos, 25 puntos de expresividad poética, habríamos de remontar la condensación del inglés a 125, y, en cambio, bastaría, *para lograr lo mismo,* con subir la condensación del castellano a 75. Como se ve, si no media error en lo que digo, las virtudes concentrativas del inglés (o de cualquier otro idioma) no favorecen en principio a los poetas de esa lengua, con respecto a los de otras, como la española, menos agraciadas con abundantes monosílabos, ya que lo poético en la síntesis sólo surge a partir del estado de concisión y apretamiento sucinto que es inherente a la «lengua» como tal de que se trate. Claro está que en otros sentidos (pero sólo en otros sentidos) la capacidad de un idioma para decir mucho con escasos elementos puede otorgar facilidades a un poeta, pero no ésas a las que ahora nos referimos. Digamos que les es permitido, por ejemplo, hacer un soneto endecasilábico para decirnos algo que un autor que se expresa en un lenguaje más lato (el español, entre otros) sólo podría plasmar sirviéndose, digamos, de un soneto alejandrino. Pero no se ve claro por qué, en igualdad de condiciones, un soneto del primer tipo en inglés ha de ser forzosamente mejor que otro del segundo en español, ni siquiera en el caso, puramente hipotético e imposible en la realidad, de que ambos encierren un significado idéntico. Al no ser el mismo el sistema de coordenadas a que los dos sonetos que hemos imaginado se hallan referidos, la comparación entre ellos por el número de sílabas carece, en este sentido, aunque sólo en él, de una mediana sensatez[20].

[20] En la pág. 489 hemos de ver algo muy semejante en otra esfera: las onomatopeyas de que a veces se sirve el poeta, pese a imitar

LA POESÍA COMO ILUSIÓN PSICOLÓGICA

Pero volvamos al hecho de la ilusión como fuente de poesía.

Se nos había hecho antes notorio algo que, en un principio, no habrá dejado, probablemente, de extrañarnos. Reiterémoslo una vez más, y ampliemos en dirección a la «lengua» lo que hemos afirmado, en efecto, varias veces con respecto a la poesía. Pues ocurre que no sólo es la expresividad de ésta fruto, en parte, de una radical ilusión: también la inexpresividad de la «lengua» se debe, parcialmente, a un espejismo psicológico, ya que en esa inexpresividad interviene, además del efecto amortiguador que produce en nosotros toda rutina (y la «lengua» es, como sabemos, y por definición, esencialmente rutinaria), interviene, digo, igualmente, un curioso engaño de índole opuesta al que actúa cuando nos emocionamos poéticamente. Pero no debemos escandalizarnos demasiado. Sin salir del presente libro, hemos de ver que no sólo en este caso y en este sentido, sino en otros

---

bien pobremente, digamos, una sonoridad natural («el árbol cruje bajo el hacha que lo desmocha»), son poéticas por darnos una impresión personal fuera de la «lengua», no por reproducir *bien* esa sonoridad, de forma que aunque la música pueda hacer esto último *mejor* que la poesía, no por eso la aventaja, en principio, ni aun en ese instante en que sin duda la supera como fiel reproductora de una misma realidad. Y es que la poesía, lo mismo que resulta relativa a la «lengua» de la que se aparta (la española, para el caso de los poetas españoles) y no a la «lengua» de la que no se aparta (el inglés en el caso citado en el texto), es relativa también a esa «lengua» que digo y en cambio no lo es a las otras artes, la música por ejemplo, de forma que, como he indicado ya, nada importa, ni otorga superioridad a la música, el hecho de imitar *mejor* que la poesía, repito, un ruido de la naturaleza.

muchos casos y en otros varios sentidos, la poesía, que nace en un hombre y que se dirige a los hombres, tiene como soporte indispensable a la humana psicología, y en consecuencia, también, claro está, a lo que de limitado y de torpe hay en ella. Si se me permitiese una frase algo enfática, yo diría que la poesía es una flor que crece muchas veces sobre el estiércol de la humana deficiencia y no sólo sobre lo que en el hombre hay de noble y de valioso. Y si dadas determinadas circunstancias, el hombre (y no sólo ocasionalmente Juan o Pedro) ha de sufrir *necesariamente* una ilusión, el poeta puede apoyarse en esa ilusión irremediablemente colectiva, contar con ella como un supuesto previo, para lanzarse después a ejecutar, partiendo de éste, su egregia tarea.

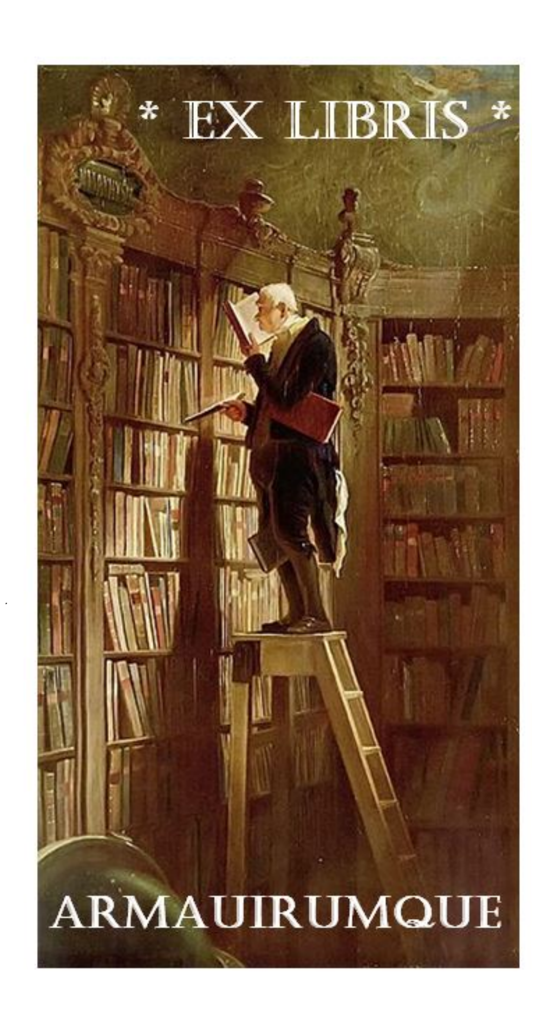
No sólo, en efecto, es ilusorio, como ya sabemos, aunque psicológicamente explicable, que el empleo de un decir no comunal nos lleve a experimentar en él la desgeneralización y no lo general de su contenido: es ilusorio igualmente que, por el contrario, al utilizar el «lenguaje de todos» (la «lengua») no podamos sentir la desgeneralización que como tal existe acaso en la expresión y sólo lo que de genérico quede aún en ella. Y no importa nada, como he dicho ya varias veces, que se trate de una impresión engañosa, siempre que como aquí el engaño posea un carácter universal, pues en tal circunstancia, insisto, el engaño objetivo se convierte en realidad psíquica, y lo que interesa al poeta es ésta y no aquél. Repitámoslo una vez más y discúlpese la monotonía, en nombre de la importancia que tienen para nuestra doctrina estos conceptos. El arte consiste en una representación interior a la que ciertas palabras deben forzosamente obligarnos. No cuenta para nada que esas palabras nos arrastren a tal representación a través de una «verdad» o a través de un «error» objetivos. Lo único que cuenta es que la relación entre la materia verbal y la representación correspondiente

se produzca *con necesidad.* Y así, que las sustituciones poéticas «individualicen» la expresión es cosa que, como hemos venido diciendo, experimentan los lectores como *un hecho,* un hecho que no deja de serlo por originarse en algo como un espejismo, ya que este espejismo no es fenómeno que me pasa a mí solo, sino que resulta propio de *todos* los seres humanos, y en consecuencia, se ofrece como utilizable artísticamente.

POESÍA, CHISTE, ABSURDO

Lo dicho nos permite ahora volver la vista hacia atrás para dejar al menos planteada desde luego una cuestión importantísima, antes de proseguir en nuestras reflexiones. Dado que para existir poesía, es decir, expresión propia, se precisa, en nuestra hipótesis, de una sustitución (que puede ser, como veremos, de muy diversa especie) realizada sobre la «lengua», ¿quiere esto significar que entonces «sustitución» y «poesía» son la misma cosa y que podemos, sin más, identificar ambos conceptos? Si así fuese, habríamos logrado dar con una fácil receta para escribir bellos versos, idea peregrina que a nadie se le pasaría por la cabeza. Salta, así, a la vista que «sustitución» y «poesía» no pueden ser términos intercambiables: siempre que hay poesía hay sustitución, pero no siempre que hay sustitución encontramos poesía. La poesía implica la sustitución como el melocotón implica el hueso; en cambio, la sustitución no implica necesariamente poesía, porque a veces da lugar a otros fenómenos: al chiste y al absurdo. Una de las intuiciones previas que acaso lleguemos a probar es la de que el chiste utiliza todos o casi todos los medios de que la poesía se vale: no sólo la genérica sustitución, sino cada uno de los procedimientos espe-

cíficos de que la lírica se sirve: la metáfora, la reiteración, la antítesis, etc.,' y hasta, en ocasiones, la rima y el ritmo. En qué se distinguen chiste, poesía y absurdo será uno de los temas que más adelante nos tocará poner en claro.



ALGUNOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS RELATIVOS A LA PRIMERA LEY POÉTICA, A LA QUE LLAMAREMOS INTRÍNSECA

CAPÍTULO V

INTRODUCCIÓN AL ANALISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS RELATIVOS A LA PRIMERA LEY POÉTICA

PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN

Nuestro trabajo se ha deslizado hasta ahora dentro de un ámbito puramente teórico. Pero las teorías son esencialmente problemáticas, porque la mente humana, al moverse entre símbolos y palabras, puede fácilmente caer en las añagazas que palabras y símbolos disimulan a veces bajo su contundente apariencia. Antes de seguir con el desarrollo teórico que hemos emprendido, debemos, pues, comprobar largamente nuestros anteriores asertos. Complemento de ellos han de ser así los textos mismos poéticos en su inexorable realidad. Intentaremos probar a su través:

1.° Que en toda descarga poética se verifica siempre una sustitución realizada sobre la «lengua»; esto es, que en lugar de un *sustituido*, surge un *sustituyente* donde había un *modificado*. (Pero recuérdese el especial sentido que en nuestra terminología tienen estas palabras. Por el verbo *sustituir*, repito, entendemos «individualizar» o convertir en complejo

—que es otra forma de lograr esa «individualización»— el significado simple de los signos.)

2.° Que el sustituyente se acompaña en todos los casos de un *modificante* que lo suscita.

Naturalmente, esta comprobación no va a ser exhaustiva, porque no es posible que lo sea. Nos limitaremos a estudiar el suficiente número de casos para que podamos inducir como ley general la que en ellos hayamos contemplado. Entre los que elijamos, unos se resistirán sólo en principio más que otros a la doctrina propuesta. Y así, algunos procedimientos, tal ciertas especies de metáfora, se dejan pronto analizar como fenómenos de «sustitución» en nuestro sentido. Otros, en cambio, aparecen de primera intención como más irreductibles a la tesis aquí sustentada. Nuestra teoría se fortalecerá si demostramos igualmente para éstos la verdad de nuestras afirmaciones. Incluso existen versos, ricos de poesía, que no semejan llevar procedimiento alguno que motive su íntima vibración. De tales versos se ha dicho que están escritos en un «lenguaje directo», desnudo de todo artificio. Yo quisiera mostrar aquí lo contrario: que también esos versos se apoyan en un procedimiento, y que, a su vez, consiste éste en una sustitución. Procuraré que bastantes de los ejemplos estudiados pertenezcan a esta última clase, por ser los que más poderosamente han de asegurarnos en nuestra previa hipótesis.

Este estudio nos favorecerá, de rechazo, con resultados difícilmente esperables: el descubrimiento de ciertos recursos, que aunque muy frecuentes en la poesía, han permanecido invisibles a los ojos de la Preceptiva. No dejará de maravillarnos que una ciencia tan antigua haya pasado, al parecer, tan a la ligera sobre el objeto de su investigación. Quizá esa ligereza contribuyera en alguna parte a hacer indisipable, durante largos siglos, el «misterio» de la poesía,

incluso en aspectos de ella que no tenían por qué aparecer como misteriosos: un examen más atento habría tal vez aclarado muchos rincones del vasto problema que han permanecido milenariamente sombríos.

Hemos, pues, de considerar bajo nueva luz algunos procedimientos conocidos; pero sobre todo nos detendremos, repito, en los procedimientos ignorados o desatendidos hasta hoy, y en aquellas laderas de los conocidos que a mi juicio se conservan aún intactas, vírgenes de toda exploración.

Las indagaciones a que en adelante nos lancemos tienen aún otra finalidad, que, aunque secundaria, no deja de insinuar interés: al estudiar los instrumentos de expresión hemos de tropezar con algunos que resultan especialmente propios de un poeta determinado, de una escuela determinada, de un determinado período literario. Servirá, así, nuestra investigación en algún momento para caracterizar en alguna parte el estilo de este o de aquel poeta, de esta o de aquella dirección estética.

En expresión más concisa: a lo largo de estas páginas nos va a guiar un triple propósito:

1.º completar y afianzar la teoría expuesta hasta aquí; y secundariamente,

2.º descubrir nuevos recursos literarios no considerados por la Preceptiva tradicional; y

3.º caracterizar el habla de algunos poetas y de algunas épocas por el uso más frecuente de ciertos medios expresivos.

Sospecho que los resultados que obtengamos han de prestar tal vez en el futuro una ayuda, acaso no del todo desdeñable, al desarrollo de la Estilística. Se nos presentará, si no me engaño, como evidente que ciertos poetas (Lope, Quevedo, Bécquer, A. Machado, Unamuno...) han utilizado en sus obras, con significativa abundancia, técnicas no clasificadas

hasta ahora y cuyo desconocimiento podría dañar o impedir la clara comprensión de su estilo.

TIPOLOGÍA TELEOLÓGICA DE LOS PROCEDIMIENTOS POÉTICOS

Después de estas palabras a modo de preámbulo, nos toca realizar una primera ordenación de los procedimientos poéticos, según una tipología que nos vaya guiando luego en nuestra exposición. Y así, dividiremos desde ahora esos procedimientos en tres grandes zonas según su *finalidad*. Esta tipología teleológica no va a coincidir en modo alguno con la formal que desarrollaremos después, en los sucesivos capítulos de este libro. Sin embargo, nos será entonces de mucha utilidad indicar ante cada tipo o subtipo formal a qué orden teleológico pertenece. Por ello, nos conviene fijar antes tal orden.

Recordemos nuestro propósito fundamental. Lo que pretendemos es examinar el funcionamiento estructural de la poesía, comprobando la unidad sustancial de todos los recursos poéticos, en cuanto que todos ellos significan una sustitución: tienen todos en lo esencial idéntica «composición» (modificante, modificado, sustituyente y sustituido) e idéntica finalidad: afectar, mudar la significación de las palabras hacia esa «individualización» en que consiste, en nuestra tesis, la primera ley de la poesía.

Pero tal «individualización» puede realizarse teóricamente de tres modos distintos, que se corresponden con los tres tipos de individualidad que estimábamos en los contenidos de nuestra psique. Decíamos que éstos eran individuales en cuanto a la intensidad de nuestra reacción frente al objeto (sentimiento, voliciones, apetitos, etc.), en cuanto a la ni-

tidez con que percibimos o la intensidad con que se dan los elementos *objetivos* (perdónese la redundancia) de ese mismo objeto (cualidades, o ingredientes sensoriales y axiológicos), y en cuanto a la complejidad sintética con que se manifiestan en su conjunto o en cada uno de sus componentes. Correspondientemente, el sintagma poético puede contener significaciones individuales: A) por comunicar nuestro conocimiento de la intensidad, digamos, «exacta» (entrecomillemos el vocablo) con que se produce un fenómeno de reacción *subjetiva* (volitivo, afectivo, etc.: el grado de mi amor, pongo por caso); B) por transmitir con máxima «justeza» (palabra que igualmente debemos entrecomillar) la nitidez o la intensidad de una percepción *objetiva* (sea el grado de blancura que una mano posee, o el grado de pobreza o de bondad de un hombre [1]), y C) por expresar sintéticamente (que es, como sabemos, otro modo de «individualización») la intuición de *una complejidad* conceptual, sensorial o afectivo-sensorial, etc., o en general psíquica. En la teoría,

---

1 Debo hacer aquí una aclaración. Si llamamos B a la «individualización» de los elementos «objetivos» con que se me ofrece una realidad, y esa realidad es, por ejemplo, un ser humano, resulta evidente que entrarían en esa clase B, como he dicho, las cualidades del objeto que veo, por ejemplo, sus elementos sensoriales y axiológicos, pero también los afectivos, volitivos, etc., que contemplo objetivamente en tal ser. Yo percibo el grado de blancura de la piel de María y el grado de su distracción o de su bondad, pero percibo también objetivamente el grado con que María ama a Pedro. Mas como los elementos afectivos entran también en el grupo que hemos llamado A (reacción subjetiva frente al objeto), para evitar la confusión, y sobre todo para no complicar inútilmente la exposición, a todos los elementos afectivos, volitivos, etc. de reacción subjetiva de alguien frente a la realidad, sea ese alguien yo o un personaje que yo, a mi vez, percibo, los haremos entrar en el grupo A, y reservaremos la denominación de B exclusivamente para los elementos que no representan la reacción subjetiva de nadie, sino la estricta objetividad que alguien percibe.

se nos separan así los procedimientos poéticos en tres zonas genéricas. Unos (A) servirán sobre todo para revelarnos «en su intensidad» una reacción subjetiva (una realidad afectiva, volitiva, etc.); otros (B) servirán principalmente para señalarnos «con la mayor precisión» la nitidez con que percibimos una cualidad objetiva (una percepción sensorial, axiológica, etc.), y otros (C) tienen como finalidad más importante trasladarnos por vía sintética la visión de una realidad anímica compleja [2].

He de advertir que esta división de los procedimientos poéticos en tres clases (A, B y C) se basa en su función más descollante. Sería ingenuo pretender, por ejemplo, que un procedimiento de tipo A o de tipo B no incluyese sintéticamente, a la par, en cierto modo, la complejidad de una carga psíquica. O a la inversa: que un procedimiento de tipo C no atendiese, por alguna vislumbre, a las funciones propias de A o de B.

---

[2] Sobre la síntesis (a la que el autor llama plurisignificación), véase Philip Wheelwright, *The burning fountain. A study in the language of symbolism*, Bloomington, 1954, Indiana University Press, páginas 61 y sigs. Para este autor el lenguaje literario siempre es polisémico. Como se ve, nuestra consideración es muy distinta, además de cronológicamente anterior. La llamada «nueva crítica» francesa ha concedido posteriormente suma importancia asimismo a la polisemia. Véase André Allemand, *Nouvelle critique, nouvelle perspective*, Neuchâtel, À La Baconnière, 1967. Véase también Roland Barthes, *Critique et vérité*, París, Éd. du Seuil, 1966, pág. 53.

Capítulo VI

LOS DESPLAZAMIENTOS CALIFICATIVOS

(EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EN FEDERICO GARCÍA LORCA)

DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO

Por lo pronto, vamos a encararnos, en este capítulo y en el próximo, con un par de recursos de tipo C. Su conocimiento, aparte de mostrarnos, tal vez con claridad, en qué consistan estos procedimientos sintetizadores nos podrá iluminar acaso un aspecto de la lírica contemporánea que, según creo, no carece de interés. Examinemos el primero de tales moldeamientos expresivos.

Es posible seguir a lo largo del siglo XX (y dentro de la literatura española, a partir de Juan Ramón Jiménez) el sucesivo desarrollo de un artificio retórico, que aunque con raíces en la poesía de la Antigüedad, aparece en la nueva época como remozado y distinto y, de hecho, como un recurso diferenciadamente nuevo. Su nombre más adecuado habría de ser quizá el de «desplazamiento calificativo», o más precisamente aún «atributivo», porque, en efecto, el procedimiento en cuestión consiste en el traslado verbal que, en un texto, experimenta cierta atribución o cualidad sensible, que

pasa así desde su soporte natural a los alrededores *físicos* de éste, dándonos una impresión de *sorpresa,* a causa de la *valiente irrealidad* que entonces se ofrece a nuestra percepción. Cabe que el cambio de lugar operado en esa cualidad o atribución se verifique dentro de las fronteras de un objeto, yendo desde una de sus partes a otra, o desde una de sus partes al todo. Y cabe que la propiedad móvil se desplace, con más audacia, hacia el exterior del ser al que pertenece, fijándose en algún punto de sus proximidades.

Antes de intentar a fondo el comentario explicativo de tal procedimiento, estimo discreto poner al lector, desde ahora, en contacto íntimo con algunos ejemplos en que este medio expresivo se manifieste. La poesía contemporánea nos proporciona un abundante repertorio de ellos, especialmente rico en la obra juanramoniana y en la de Federico García Lorca. A estos dos poetas nos circunscribiremos.

Veamos primero el caso en que el atributo de la parte califica al todo. Sacaré a relucir únicamente dos fragmentos del autor de *Platero y yo.* En uno de ellos el poeta nos describe un barrio de mala nota:

En los barrios desiertos, entornados y eróticos.

Al decir «barrios entornados», se nos indica, incuestionablemente, el hecho de que las puertas de las casas, en barrios de esa índole, suelen hallarse entreabiertas. Pero las puertas son sólo uno entre los varios elementos de un barrio. Ha ocurrido, pues, en la expresión «barrios entornados» el fenómeno que pretendemos esclarecer: un atributo de la parte (puertas, estar entornadas) se disloca, y sitúa afectando al todo, al barrio: «barrios entornados».

Un comentario parejo exigiría el otro pasaje, antes aludido, del mismo poeta. Se nos describe un cielo tormentoso:

Cerraban las puertas
contra la tormenta.
En el cielo rápido,
entre dos portazos,
chorreando dardos
del yunque de ocaso,
abría el relámpago
sus sinfines trágicos.

Cuando aquí habla el poeta de «cielo rápido», sabemos que se refiere a «cielo con rápidos relámpagos». El adjetivo «rápido», que corresponde, *sensu stricto,* a la parte, al relámpago, se aplica al todo, al cielo.

Y pasemos ya al caso segundo, mucho más frecuente que el anterior. Hemos dicho que se origina cuando determinada zona de un objeto propaga a otra colindante alguna propiedad suya. Así, en un poema de Lorca, la amarillez que distingue el plumaje del canario, queda vista en su trino:

el débil *trino amarillo*
del canario.

De modo idéntico, en otra composición del poeta granadino, la especial blancura de ciertas razas humanas (sobre todo, nórdicas) se transmite a su lenguaje:

Los caballeros
están casados
con altas rubias
de *idioma blanco.*

O la pequeñez de los jazmines se aplica a la blancura que les es propia:

... jazmines
con su *blancura pequeña.*

He aquí otros dos ejemplos de «desplazamiento calificativo» o «atributivo» en la poesía lorquiana, en que el atributo

de la parte pasa a otra parte del mismo todo (el comentario lo pongo en nota):

Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas,
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada [1].

Con la sola excepción
de los días de fiesta.
Estos son los mismos
de nuestras madres viejas.
Sus tardes son largas colas
de moaré y lentejuelas [2].

Por último, tenemos el caso, nada infrecuente, de que la cualidad errátil salga del objeto originario hacia sus afueras y proximidades:

Por el mar vendrán
las flores *del alba*
—olas, olas llenas
de *azucenas blancas*—,
el gallo alzará
su clarín *de plata*.

---

[1] La oración (en el sentido de las manos en oración) no es, en rigor, decapitada; es a Santa Olalla a quien se le hizo sufrir esa tortura: una cualidad pasa desde una región del objeto a otra.

[2] Ejemplo más complicado: El poeta nos dice que los días de fiesta son los mismos que vivieron nuestras viejas madres; que ningún cambio se ha verificado en ellos. En aquellos lejanos días de fiesta nuestras viejas madres llevaban, a la tarde, trajes de cola, grandes colas de moaré y lentejuelas. Hay, así, un todo (días de fiesta lejanos) que consta, entre otros, de dos términos: «tardes» y «mujeres (nuestras madres) con largas colas». El hecho de llevar cola es, pues, un atributo de la parte (nuestras madres) que pasa a otra del mismo todo (la tarde).

—...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma.—

Oh, bajo los pinos,
tu desnudez malva,
tus pies en la tierna
yerba con escarcha,
tus cabellos, verdes
de estrellas mojadas.

—...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana! —

Levantará el gallo
su clarín *de llama*,
y la aurora plena,
cantando *entre granas*,
prenderá sus fuegos
en las ramas blandas...

—...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma.—

Oh, en el sol nacido,
tus doradas lágrimas,
los ojos inmensos
de tu cara maga,
evitando, ardientes,
mis negras miradas.

—...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana!—

(«Desnudos», *Segunda antolojía poética*, 130)

En este poema de Juan Ramón Jiménez vemos que, primero, la plateada blancura del inicial amanecer («alba», «olas de azucenas blancas») pasa al canto, al «clarín» del gallo; canto, «clarín» que aparece entonces como «de plata»; mien-

tras luego, cuando la aurora es ya plena y «de grana», ese canto, ese «clarín», cambia correlativamente de color, adquiriendo el rojo que la amanecida ha alcanzado en la nueva hora:

levantará el gallo
su clarín *de llama.*

DESPLAZAMIENTO DE CUALIDADES IMPRESIONISTAS

Pondré ahora otro ejemplo de desplazamiento, en que las cualidades viajeras tienen sentido impresionista. Pero en este punto corresponde que hagamos un inciso aclaratorio.

El impresionismo, en mi criterio, rompe, en efecto, el último vínculo que nos ataba aún a la Edad Media, en cuanto a la manera inmovilista que esta última época tiene de considerar los atributos y cualidades de las cosas. Aunque a partir del Renacimiento se inicia el deshielo de estas atribuciones fijas, y por fijas, esenciales de los objetos (un ejemplo, entre muchos: el concepto medieval del «justo precio» de las mercancías, que en el Renacimiento ya desaparece), la idea de «naturaleza» hacía que perdurase aún en el arte la contemplación de colores invariables como indeclinablemente propios de cada realidad: el prado era (o *debía ser)* siempre «verde», la luna siempre «de plata», etc. El impresionismo, como digo, viene a destruir esta concepción sustancializante del cromatismo, precisamente porque desde el agudo subjetivismo del que parte, el impresionismo siente que la *verdadera* realidad de un objeto no está en el objeto mismo, el objeto *en sí,* sino en el objeto *en mí:* esa «verdadera realidad» coincide con la inconsistente y fluida impresión en mí de tal objeto, que, en principio, nada impide que pueda tener (él sí) consistencia. Para los impresionistas no hay así posibles de-

finiciones *a priori* de las cosas en cuanto a su «verdadera realidad», y por tanto tampoco definiciones cromáticas, ya que las cosas sólo son en mí, y por consiguiente, sólo son *ahora*. Después, las cosas se convertirán en una realidad distinta, al resultar distinta la impresión en que su ser últimamente consiste. Diríamos que el ser se agota así en el estar: sólo *es* lo que *está*. La luna no *es* abstractamente «blanca», sino que al *estar ahora* roja, *es* roja en el único instante en que tenemos derecho a considerarla: en el instante actual [3].

---

[3] Las mismas razones nos explican, a mi entender, otros importantes aspectos del arte impresionista. Como en esta época subjetivista la verdadera realidad de un objeto es, precisamente, la impresión que tal objeto me produce y esa impresión se ofrece como cambiante, cambiante será el objeto *en cuanto a lo que más importa de él*, con lo que el matiz cobrará un máximo de significación y de aprecio, al ser el matiz lo único que puede diferenciar la actualidad (considerada como esencial) de la cosa de la realidad que antes ésta poseía. Dicho de otro modo acaso más claro: al confundirse el objeto con la mudadiza impresión que tal objeto nos deja en el ánimo, el *ser* del objeto *en cuanto a su más interesante equivalencia, la impresión*, se modifica, con lo que el matiz *que es el encargado de señalarnos la distancia entre esta impresión de ahora y todas las demás*, se convierte en *esencial*. De ahí la relevancia del matiz de todas clases en el impresionismo: sobre todo, el matiz cromático, pero también el auditivo, el olfativo, el táctil, el sentimental o emocional, etc., y de ahí también la tendencia impresionista a sorprender al objeto en plena *transición*, simbolizada en aquellas realidades (especialmente interesantes justamente por eso para los artistas de la tendencia en cuestión) que acusan y patentizan ante todo su carácter de *intermedias* (crepúsculos, ensueños, y en general las cosas que son de suyo borrosas e indefinidas, pues lo *indefinido* pone de relieve de un modo gráfico la falta, en efecto, de *definición* que tiene *a priori* todo objeto que cambia). Dado el sistema o estructura en que se dan los contenidos de la cultura —y no sólo del arte— en un momento dado, no puede asombrarnos que por esas fechas aproximadamente se piense, de un lado, la teoría evolucionista de Darwin, y de otro, la famosísima idea de la escuela histórica en la que se forma Dilthey, idea que tanto juego dio después: «El hombre, más que naturaleza, tiene historia». Y es que hasta las verdades objetivas sólo aparecen en la mente humana cuando pueden ser vistas desde una cosmovisión.

Dentro de la poesía española, el primer Juan Ramón Jiménez (el que escribe entre 1898 y 1914) es nuestro impresionista más caracterizado: continuamente sus versos hablan de «brumas escarlatas» *(La Soledad Sonora,* XV), «manos violetas» *(id.,* VII), «sombras azules» *(id.,* II), «lunas granas» (poema núm. 28 de la *Segunda antolojía poética),* «rojas» *(id.,* poema 27), «amarillas» *(id.,* poema 18), «grises» *(id.,* poema 102), «malvas» o «verdes» *(id.,* poema 42), y cosas similares a éstas (lunas «verdes» o «amarillas» que, por cierto, desde Juan Ramón Jiménez pasarán a Lorca: «la luna menguante pone — cabelleras amarillas — a las amarillas torres», dice éste; y en otro sitio: «moreno de verde luna» [4]).

Volviendo ahora al tema que nos preocupa más centralmente, he aquí un poema juanramoniano en que las cualidades de una mano que toca el piano («mano malva y blanca») y las cualidades de las teclas de éste («teclado blanco y negro» y amarillo en su parte central) pasan a la música:

Más leve, más esbelto, más sedoso
¿qué lirio? En el piano, lírico
como un adiós distante, se esfumaba
en yo no sé qué vago laberinto.

Le andaba el alma, como una hoja seca
entre maravillosos torbellinos

---

4 Es curioso observar que el Juan Ramón Jiménez que influye sobre Lorca es, sobre todo, el Juan Ramón Jiménez inicial, el impresionista. Compárese, entre muchos posibles pasajes, este arriba citado de Lorca:

Moreno de verde luna...

con estos otros de Juan Ramón Jiménez:

Morena de la luna eras tres veces bella.
... luna verde ...

o con este otro

Morena de luna ... malva.

—anhelo, sed, desilusión, fatiga—
hacia un ocaso de oros infinitos.

La mano malva y blanca,
sobre el teclado blanco y negro. Negros,
blancos, malvas, a veces amarillos
= bando de golondrinas que el sol último
a veces coje =, iban los sollozos,
los sueños, los suspiros...—

Y cuando agonizaba su sonata,
se doblaba, como un mustio jacinto.

(«Niño», poema 64 de la *Segunda antolojía)*

«Los sollozos, los sueños, los suspiros» expresados en esa música aparecen, en consecuencia, como «negros, blancos, malvas, a veces amarillos». Y como la música así coloreada «vuela», se la comparará con un «bando de golondrinas que el sol último a veces coje», ya que tales golondrinas crepusculares, contempladas por un impresionista, poseen un cromatismo similar. Lo que se hace más interesante para nosotros ahora es que el color malva atribuido a la mano es un cromatismo no convencional y por lo tanto impresionista; y lo mismo ocurre, según acabo de insinuar, con el malva y amarillo de las golondrinas. En suma: las cualidades que aquí se desplazan en parte no son impresionistas («negros, blancos»), pero en parte sí («malvas»).

LA CUALIDAD O FUNCIÓN DESPLAZADA PUEDE NO SER VISUAL

Como el procedimiento busca, en una de sus fundamentales direcciones, la sorpresa, la atribución que se desplaza suele ser visual (repásense las citas anteriores); pero no

siempre ocurre así, pues también puede sorprender (y a veces, aunque pocas, incluso en el mismo alto grado) una atribución captable únicamente por alguno de los otros sentidos, por ejemplo, el del olfato. Un poema de *Laberinto* (II), de Juan Ramón Jiménez, dice así:

Llena de rosas ibas, allá por los espejos,
en la gracia encendida de la clara mañana...
Por el balcón trocado, se entraba el jardín verde,
alegre y fresco de oro, de fragancia y de agua.

Como un mensaje cándido de aquella primavera,
dejabas el ambiente de la mentida estancia
perfumado, lo mismo que el aire de su aliento
o que el olor sin nombre de tu enagua nevada...

En el cristal, tu voz resonada tenía
una armonía dulce, alegórica y mágica...;
no sé si era tu voz o la voz de la fuente
la voz que por el fondo de ensueño cristaleaba...

¡Te fuiste! ¡Te quedaste! ¡Más lejos... o más cerca!
con tu belleza nueva me inundabas el alma.
...Y lo inundabas todo, la casa y el jardín,
desde aquel gris falso del sol de la mañana.

En este caso [5], la cualidad olfativa que posee un determinado lugar (lo perfumado de un ámbito por la presencia

[5] Este es uno de los dos poemas juanramonianos que recuerdo (el otro es el que se incluye en la *Segunda antolojía,* Col. Universal, ed. Espasa-Calpe con el número 211), en que se pinta una escena no copiada por el autor, diríamos, del «natural», sino del espejo en que la escena real se refleja. Se trata de la tendencia impresionista a describir los *cambios* experimentados por los objetos cuando se modifican las condiciones en que tales objetos aparecen. Y es que todo cambio, según he creído ver, supone para los impresionistas una modificación de la *esencia* (véanse las razones que doy de ello, en la pág. 147 del presente libro), pues de lo que el impresionista habla es de la impre-

en él de una mujer) se atribuye al reflejo de ese lugar en un espejo: «dejabas el ambiente de la *mentida* estancia perfumado».

EL DESPLAZAMIENTO PUEDE SUBORDINARSE A LA «CORRESPONDENCIA ENTRE PERSONAJE Y AMBIENTE»: DIFERENCIA ENTRE AMBOS RECURSOS

A veces, el desplazamiento se pone al servicio de un diferente recurso[6], que caracterizando de otro modo también al romanticismo, alcanza uso frecuente y peculiar en la poesía contemporánea: la «correspondencia entre personaje y ambiente». En la época romántica, tal «correspondencia» era fruto directo de un subjetivismo que proyectaba el yo sobre la circunstancia. En la época contemporánea resulta, en cam-

---

sión que el objeto le produce y no del objeto mismo. De ahí que no importe que el cambio producido en la impresión coincida o no con cambios objetivos: las ilusiones ópticas pasarán así a poder ser temas poemáticos («entre la sombra verde y azul *que hace más grande* / el jardín ...» dice J. R. J. en el poema 225 de su *Segunda antolojía).* El tema del espejo se hace con esto posible. Digamos todo esto de otro modo: el matiz que diferencia al objeto cambiado con respecto a ese mismo objeto, considerado antes del cambio, resulta, para los impresionistas, *esencial.* Por eso, repito, Juan Ramón Jiménez está interesado en describir las modificaciones experimentadas por las impresiones (coincidiendo o no, tal como acabo de decir, con modificaciones semejantes en los objetos), merced a la acción de ciertos agentes: el paso de las horas (poema 66 de la citada *Segunda antolojía),* la interposición de cristales de colores entre el paisaje mirado y el ojo (poema 239 del mismo libro), o el hecho de reflejarse en un espejo, como ocurre aquí y en el otro poema mencionado, la escena descrita.

6 En el Apéndice tercero, 2, se distingue entre procedimiento poético «principal», que sirve para «individualizar» directamente la expresión, y procedimiento poético «subordinado», que sirve para reforzar o hacer efectiva la «individualización» que otro procedimiento, el principal, intenta.

bio, sobre todo, de su gusto por la sugerencia: el ámbito, en cuanto que correlata con el protagonista lírico (que no es necesariamente un ser humano), nos dice, implícita y borrosamente, «irracionalmente»[7], algo de él: precisamente aquello en que ambas realidades vienen a coincidir. Y así, en la lorquiana «Canción del mariquita», del libro *Canciones:*

El mariquita se peina
en su peinador de seda.

Los vecinos se sonríen
en sus ventanas postreras.

El mariquita organiza
los bucles de su cabeza.

Por los patios gritan loros,
surtidores y planetas.

El mariquita se adorna
con un jazmín sinvergüenza.

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas...

El escándalo temblaba
rayado como una cebra.

¡Los mariquitas del sur
cantan en las azoteas!

lo propio del personaje poemático (uso «extraño» —en los «bucles»— de peine y flor) pasa a la tarde:

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas[8],

[7] El concepto de irracionalidad, muy importante para nosotros, se precisará como término técnico más adelante, pág. 195 y pág. 281, entre otras.

[8] «Enredaderas» alude, evidentemente, a flores en los «bucles», en correspondencia con el jazmín sirvergüenza del escandaloso personaje.

con lo que ésta, la tarde, subraya sugeridoramente esas características del individuo en cuestión, con las que, en efecto, «corresponde».

¿Cómo distinguir entonces el «desplazamiento» de la mera «correspondencia»? La distinción es fácil: en el «desplazamiento calificativo» o atributivo, la cualidad (o atribución) traslaticia *es imposible en el punto de llegada* (por ejemplo, que la tarde se ponga extraña de peines), mientras que no lo es en el caso de simple «correspondencia». El poema «Cazador» de Federico García Lorca puede ejemplificar muy bien los dos diferenciados artificios:

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

(Del libro *Canciones)*

«Alto pinar» y «bajo pinar», al ser las atribuciones «alto» y «bajo» cualidades *posibles* en el pinar, se nos aparecen como expresiones que se hallan en mera «correspondencia» con la situación respectiva de las palomas, las cuales se encuentran, a su vez, primero «altas» y luego «bajas» (al haber caído muertas). En cambio, «llevan heridas sus cuatro sombras» es inmejorable ilustración de lo que venimos llamando «desplazamiento», pues estar «heridas» es propio de las palomas y en ningún caso resulta algo *posible* en las sombras.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE «DESPLAZAMIENTO CALIFICATIVO» E HIPÁLAGE

Como el lector habrá notado, este procedimiento, tan característico de la poesía contemporánea, tiene, no obstante, un parentesco que llamaríamos *formal* con la antigua hipálage, de la que, sin embargo, le separa la intención de ilógica sorpresa que el desplazamiento calificativo conlleva, y que no conlleva, en cambio, la hipálage, al menos en grado suficiente para ser apreciada en ese sentido por la sensibilidad actual; intención diferente que, por supuesto, deja también su huella en la forma. Examinemos esto último.

Las distintas definiciones de hipálage que dan los tratadistas son más bien vagas, no siempre y del todo coincidentes entre sí, y abarcan casos en que la confusión con el moderno «desplazamiento» se hace imposible. Se habla de «trastrueque en la correlación de las ideas» [9]; de que «parece atribuirse a ciertas palabras lo que pertenece a otras palabras de la misma frase» [10], etc. Ha servido de ejemplo clásico de hipálage en este sentido decir «hundió la cabeza en su sombrero» en vez de «hundió el sombrero en su cabeza». Pero se ha definido también esta figura como resultado de cambiar «la orientación sintáctica del adjetivo», y las ilustraciones concretas que de hipálage se suelen poner en esta dirección están más cerca de las contemporáneas que antes hemos aducido, aunque con la diferencia arriba expresada. Casi todos los preceptistas mencionan este lugar de Virgilio:

---

[9] G. Vapereau, *Dictionnaire Universel des Littératures*, ed. Librairie Hachette et Cie., París, 1876.

[10] Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, versión española de José Pérez Riesco, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1966, volumen II, pág. 145.

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram [11]

en donde se lee «obscuri» en vez de «obscura» y «sola» en vez de «soli» («soli sub obscura nocte»). Pero nótese que «ir oscuros en la noche sola» no produce en nosotros la impresión de irrealidad que, por el contrario, nos da la frase de Lorca «trino amarillo del canario», o la de Juan Ramón «barrios entornados», etc., puesto que si los personajes virgilianos iban «en la noche», no hay duda de que iban también «oscuros», y si eran ellos solos los que en la noche animaban, ésta, vista desde la subjetiva perspectiva de los caminantes, estaba, indiscutiblemente, sin compañía humana, y, por tanto, solitaria.

Se cita también, como ejemplo de hipálage, el caso, asimismo virgiliano, de «altae moenia Romae» [12], donde «altae» concierta con «Romae» en lugar de concertar con «moenia» («alta moenia Romae»), pues son las murallas de Roma las altas y no Roma misma. Pero diríamos aquí lo mismo que hemos dicho frente al otro pasaje de la noche: no se produce tampoco en esta frase la sorpresa que es propia de la presentación de una irrealidad, ya que Roma puede ser «alta», contrariamente a lo que pasa en el desplazamiento calificativo de nuestro siglo, en que la cualidad trastrocada resulta *imposible* en su nuevo sustentáculo y se hace, por ello, altamente sorprendente: el «trino» no puede ser «amarillo»; ni los «barrios», «entornados».

Hay, sin embargo, en la Antigüedad algún ejemplo de hipálage al que sentimos con mayor proximidad a nosotros, por parecerse más al «desplazamiento calificativo», tal como lo hemos definido, aunque siga sin coincidir con él por com-

[11] Aen. 6, 268.
[12] Aen. 1, 7.

pleto. Tal la expresión «fulva leonis ira»[13]. La ira del león no puede ser «rojiza» y en este caso (que por ello nuestra sensibilidad experimenta ya como bastante «moderno»), la única diferencia con el «desplazamiento» tal como se da en la poesía contemporánea consiste en el hecho (no insignificante, sin embargo, pese a las apariencias, en cuanto que produce efectos marcadamente distintos) de que el nuevo soporte («ira») del adjetivo desplazado no es físico, como lo es «trino» en «trino amarillo», «barrios» en «barrios entornados», etc., sino que es un mero sentimiento. El carácter físico del nuevo soporte resulta tan esencial al recurso, en efecto, como la naturaleza sensible de la móvil atribución, pues la irrealidad que se forma con la «calificación» viajera, al cumplir esa doble condición y aparecer entonces con mayor materialidad, posee así un carácter más plástico, la vemos más evidentemente como tal irrealidad y, en consecuencia, nos sorprende más, nota diferencial con que el artificio contemporáneo se aleja del otro no contemporáneo. Por eso, la Antigüedad, que se atrevía a decir, con mucho arrojo ya para la época, «fulva leonis ira», no osaría nunca escribir expresiones como las lorquianas y juanramonianas que antes hemos registrado: «trino amarillo del canario», «barrios entornados», «clarín de llama» del gallo, etc.

La hipálage, tal como se dio en la poesía latina y griega, se produce también, claro es, en la literatura de nuestro siglo, y en todos los casos en que se manifiesta, la sensibilidad, primero, y el análisis, después, la diferencian, y no sólo por la escasa sorpresa que produce, sino además por lo ya dicho, del verdadero «desplazamiento calificativo», nombre con el que hemos bautizado al artificio contemporáneo precisamente para establecer, ya desde la designación, su dis-

13 Claud. 1, 25.

crepancia con la tradicional hipálage. Son, por ejemplo, hipálages al modo clásico y no desplazamientos al modo moderno todas las que Jaime Alazraki encuentra en Borges [14], pues no cumplen las condiciones de éstos, que podemos resumir en las tres que vuelvo a enumerar: 1.ª, la atribución o cualidad que se desplaza ha de ser perceptible por los sentidos (y predominantemente por el sentido de la vista, como antes dijimos); 2.ª, tal cualidad o atribución debe en toda circunstancia y no sólo en la del texto resultar *imposible* en el inesperado sustentáculo al que sorprendentemente se fija, el cual, 3.ª, se mostrará como de índole material. He aquí algunas de las hipálages de Borges, citadas por Alazraki:

> ...el pañuelo *silencioso* del estrangulador...
> ...decía, blandiendo un *imperioso* cigarro...
> ...oyó en su voz una *fatigada* victoria
> ...biblioteca *ilegible*...
> En las horas *desiertas* de la noche...
> ...el aire de la *turbia* llanura.

DIFERENCIA CON LA SINESTESIA

Hemos diferenciado el desplazamiento calificativo contemporáneo, por un lado, de la mera «correspondencia entre personaje y ambiente», y por otro hemos hecho lo mismo con respecto a la antigua hipálage. Pero aún puede surgir en algún caso la confusión de nuestro artificio con otro distinto: la sinestesia. Claro está que muchas veces el desplazamiento calificativo es inconfundible con la sinestesia. Cuando Juan Ramón Jiménez llama «entornados» a unos barrios de mala nota, no es posible que surja dificultad alguna en la inter-

---

14 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1968, págs. 179 y sigs.

pretación crítica. Pero otras veces precisamos recurrir a la finalidad del procedimiento para designarlo como «desplazamiento calificativo» y no como sinestesia, pues, en ocasiones, ambos tipos de sustitución coinciden formalmente, y sólo se distinguen por la intención que cada uno lleva. Así ocurre en ciertos sintagmas que antes hemos analizado. Las expresiones «trino amarillo del canario» y «altas rubias de idioma blanco», juzgadas únicamente por su forma no se diferencian en nada de otras sinestéticas tales como «colores que cantan» o «se oye la luz» o «música áspera»; y sin embargo, los dos ejemplos primeramente citados, en lo que ahora nos importa, sólo en lo somero pudieran ser relacionados con los otros tres: son desplazamientos y no sinestesias. (En seguida matizaremos esta afirmación, que, en parte, sólo provisionalmente es manejable con tanta rotundidad.) Una coincidencia meramente formal no basta para que dos realidades se confundan. La palabra «operación» pronunciada por un médico es en la apariencia la misma que pronuncia un militar y la que pronuncia un matemático; con todo, esos tres vocablos no pueden mostrarse como más diferentes entre sí, porque cada uno de ellos apunta a una realidad disímil. Algo semejante ocurre en el caso que nos ocupa. La finalidad de la sinestesia en nada se asemeja a la que el desplazamiento calificativo persigue, y, en consecuencia, pese a la apariencia que a veces en común adoptan, siguen existiendo dos artificios y no uno sólo. En la sinestesia, el adjetivo que irrealmente se atribuye al sustantivo está *siempre* simbolizando, de una manera esencialmente *difusa* e *irracional*[15], una cualidad real, o varias en conjunto, *de tal sustantivo,* o de otro diferente. Cuando sinestéticamente hablamos

[15] Para entender del todo lo que pretendo significar con los adjetivos «difusa» e «irracional» debe leerse el capítulo VIII y, sobre todo, el IX, acerca de «La visión», págs. 232 y sigs.

de «colores que cantan», la expresión «que cantan» alude vagamente a la armonía y exaltación que esos colores ostentan. En la expresión «trino amarillo del canario», en cambio, la amarillez concedida al trino no se refiere a ninguna propiedad de éste, sino al hecho de poseer tal aspecto cromático el plumaje del pájaro en cuestión. Para formularlo en nuestro lenguaje técnico: el desplazamiento calificativo es de tipo C y la sinestesia de tipo A. La función del primero es sintética; la función de la segunda, «individualizadora» de ese otro modo no sintetizador. Pero al lado de esta discrepancia intencional hay también otra más material y visible: en la sinestesia, la cualidad irrealmente concedida al objeto resulta de una pura invención del autor, mientras en el desplazamiento procede de los alrededores del soporte al que esa cualidad se atribuye[16]. Mas volviendo a la diferencia funcional entre ambos artificios, hemos de decir que la realidad a veces se comporta de modo más complejo del que intenté describir. Pues sucede que a menudo las dos funciones, la sintetizadora C y la A, se superponen en una sola expresión, la cual se comporta así, por un lado, como un desplazamiento calificativo, sin dejar de ser, por el otro, una verdadera sinestesia. Pero esto no quiere decir que esos dos procedimientos sean el mismo, sino únicamente que ambos se cumplen al propio tiempo en idéntica frase. En el caso del «trino amarillo del canario» hemos presentado lo amarillo del trino como si únicamente se hallase ligado al color del plumaje. Hora es ya de completar y matizar nuestra observación del fenómeno. Agreguemos, pues, que evidentemente *también* «trino amarillo del canario» es una sinestesia; sentimos igualmente esa amarillez como simbolizadora,

---

16 Añadamos aún esta diferencia entre sinestesia y «desplazamiento»: la significación del adjetivo en el «desplazamiento» no es «irracional», mientras lo es en la sinestesia, como digo en el texto.

de ese modo irracional, difuso, que sabemos, de la alegría con que el canario emite su cántico. «Trino amarillo» equivale borrosamente a «trino solar, gozoso», como «colores que cantan» viene a significar de ese mismo modo «irracional» «colores resaltantes y armónicos». «Trino amarillo del canario» es, por consiguiente, una expresión compleja y de máxima condensación significativa, pues que transporta dos funciones tan distintas como son la A y la C: he ahí un buen ejemplo de la tendencia a la «supradeterminación» de las expresiones, que es propia de la poesía y que Freud ha visto también como fenómeno peculiar de los sueños: tendencia de los elementos oníricos a la «condensación de varios sentidos»[17]. No es preciso añadir que cuando esto le ocurre a un instante poético, su energía estética se agranda. Si el resto de las condiciones no sufre cambio, dos artificios ejercidos sobre un solo punto lingüístico valen siempre más (ello es perogrullesco) que una sustitución aislada.

EXPLICACIÓN DEL PROCEDIMIENTO DESDE LA PERSPECTIVA ESTÉTICA Y DESDE LA COSMOVISIONARIA

Sabemos ya lo que es el moderno «desplazamiento calificativo» o «atributivo», y sin embargo, ignoramos aún lo esencial: su doble explicación: la estética, de índole intemporal, por un lado, y la puramente histórica, por otro. Es decir: la causa de que ese recurso sea universalmente poético, y la causa de que, en la forma sorprendente que hemos dicho, aparezca de modo sistemático en una época literaria tan tardía como es el período contemporáneo.

---

17 Véase Freud, *Obras Completas*, I: «La interpretación de los sueños», ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, págs. 396-408.

Ocupémonos, ante todo, del primer aspecto. Hemos dicho que la poesía consiste en proporcionarnos la ilusión de que el contenido psíquico que se comunica lo conocemos «saturadamente», o sea, en su individualidad. Ahora bien: la «lengua» es esencialmente y manifiestamente genérica; necesita, por ejemplo, del análisis, de la *conceptual* enumeración, en tanto que los estados de alma son individualizadamente sintéticos, globales. Por consiguiente, uno de los medios de que dispone el poeta para producir esa ilusión de individualidad en que la poesía aparece, será privar a la «lengua» de su torpe condición analítica: al hacerse sintética, la «lengua» se desconceptualiza «individualizadoramente», haciéndose fiel, o pareciéndonos que se hace fiel (y nuestra impresión, insisto, es lo que importa en el arte) a la realidad psíquica, igualmente sintética.

Tal es precisamente lo que logran los «desplazamientos calificativos». Cuando miramos un canario de amarillas plumas y le oímos cantar, nuestra psique, en principio, no tiene por qué analizar, enumerar, desarrollar linealmente en el tiempo lo percibido, sino que en este caso recibimos *simultáneamente* la impresión del sonido y la del color; por el contrario, al querer plasmar en «lengua» lo que hemos conocido, necesitamos desvirtuar nuestra sensación, descomponerla en partes, colocar esas partes en una conceptualizada sucesión temporal:

el trino del canario amarillo.

He ahí el *sustituido* que el poeta procura evitar. ¿Cómo lograrlo? ¿Cómo conseguir que la visión de la amarillez y la audición del trino nos llegue, sin conceptualización, de golpe, en un instante único, de modo semejante a como hemos dicho nos llega la impresión? Si hacemos que el adjetivo «amarillo» sufra un desencaje, que salte de su lugar lógico («ca-

nario») y se instale en otro sitio, exactamente calificando a «trino», lo habremos alcanzado, hallándonos ante un *sustituyente* («trino amarillo»):

El (...) trino amarillo
del canario,

puesto que ahora un solo sintagma («trino amarillo») es el encargado de darnos, en una sola vez, la doble percepción, auditiva y visual, en cuanto que la noción «amarillo» implica, *sin concepto* (eso es lo esencial, pues es lo «individualizador»), la noción «plumaje». De otro modo: hay una economía verbal desconceptualizante, esto es, en efecto, una síntesis «individualizadora», una «percepción saturada» en cuanto que «amarillo» en el contexto en que se halla viene a significar «plumaje amarillo», pero ello fuera de la «lengua», y por tanto, como he dicho, sin la conceptualización que a la «lengua» le es propia. Lo enumerativo, lo analítico, lo conceptual, en una palabra, lo genérico, de la lengua se ha anulado, y en su lugar asoma lo sintético o global sin conceptualización de la poesía. El contenido de percepción, al ser sintético y no conceptual, esto es, al hallarse «individualizado», imita ahora «fielmente» un posible contenido anímico real; imitación «*fiel*», que, como he dicho, es justamente lo que la expresión poética precisa para serlo.

Ahora bien: ¿qué elemento está actuando sobre el *sustituyente*, sobre la expresión «trino amarillo», para otorgarle ese poder «individualizador» o «saturador» a través de la síntesis? La palabra «canario» es sólo uno de los ingredientes que integran el modificante, porque tal palabra modifica el sintagma en virtud de una experiencia nuestra que nos hace saber a los sonidos desprovistos de coloración y, en cambio, amarillo el plumaje de esa clase de pájaros. El modificante, por tanto, no es ni sólo ese conocimiento ni sólo

la voz «canario», sino la conexión solidaria de ambos elementos [18].

Prescindamos ahora del modificante; pensemos el sintagma «trino amarillo» aislado de su contexto. La desconceptualizada sintetización expresiva se esfumará: nos hallaremos, pues, ante el *modificado.*

Pero el asunto encierra todavía una cuestión que hace muy poco prometíamos solucionar en la medida de nuestro alcance: ¿por qué es en nuestra centuria (y no antes, a lo que parece) cuando se forja como sistemático este instrumento de expresión? Cada época es, en mi criterio, un sistema de relaciones entre sus diversas características, cuya última motivación consiste en un núcleo central, o radical intuición, que se responsabiliza del conjunto. En el período «contemporáneo» (y llamamos así al período que media entre el romanticismo y la segunda guerra mundial) [19], ese centro de responsabilidad consiste en un agudo *subjetivismo irracionalista,* que trae consigo un nuevo modo de entender el mundo, y, sobre todo, el mundo humano. A lo largo de este libro hemos de comprobarlo extensamente, y, a veces, en su pormenor. Por de pronto, los desplazamientos calificativos evidencian esa irracionalidad subjetivista de que hablamos, ya que en su uso, el poeta atiende a la sintética *impresión* subjetiva con que el objeto se le ofrece más que al objeto mismo, al que la expresión no reproduce con fidelidad realista, *racionalista.*

---

[18] En el texto no he sido del todo preciso, para evitar el uso de términos técnicos a los que no hemos llegado aún. Debo advertir, sin embargo, al menos en nota, que en el ejemplo citado el conocimiento de la amarillez de los canarios es un tipo de modificante que llamaremos después extrínseco.

[19] Véase el Apéndice I, «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea».

Pero además la poesía contemporánea, por subjetivismo también y al mismo tiempo por reacción frente a la grandilocuencia romántica[20], tiende a la sugerencia, que los desplazamientos calificativos asimismo suponen: la expresión «trino amarillo» en el contexto «trino amarillo del canario» *sugiere*, en efecto, como he dicho, la noción «plumas».

20 Véase el Apéndice I, «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea».

CAPÍTULO VII

LOS SIGNOS DE INDICIO Y LA TÉCNICA DE ENGAÑO-DESENGAÑO

LOS SIGNOS DE INDICIO: DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO

Estamos ya lo suficientemente lejos del período «contemporáneo», y más aún de su especificación «modernista», para poder apreciar con cierta perspectiva lo que este movimiento haya aportado a la lírica española. Dentro de lo que ahora nos importa, veo concretamente utilizar en tal época un procedimiento poético de muy clara delimitación: recurso que llamaríamos, por lo pronto, «arte de la sugerencia» [1], logrado a través de unos «signos de indicio» [2]. Consiste en insinuar veladamente algo, algo que permanece en la sombra, sin directo enunciado:

> El conde, orgullo y gloria, las damas galantea
> y a los nobles zahiere —madrigal y epigrama—

---

[1] Véase el Apéndice «La sugerencia en la poesía contemporánea».

[2] Los «signos de indicio» son lo que en el Apéndice «La sugerencia en la poesía contemporánea» llamaremos «sugerencia lógica». En los capítulos VIII, IX, X y XI estudiaremos, en cambio, otro tipo de sugerencia: la sugerencia irracionalista.

cuando un paje de lejos y por señas lo llama.
No lleva el paje escudo ni señorial librea.

—Venid, le dice quedo; seguidme... ¡adonde sea!
Sólo deciros puedo que es hermosa la dama...
Mas a oscuras el sitio está donde se os llama,
y aun quiere que el camino desconocido os sea.

Duda un momento el conde, y recela, no en vano,
que siniestra emboscada aceche sus arrojos...
Mas, aferrando al cinto los dorados puñales,

al paje que sonríe, resuelto da la mano...
Y el pajecillo rubio pone sobre sus ojos
un pañuelo bordado con las armas reales [3].

Este soneto de Manuel Machado nos ha introducido en una escena galante de fondo dieciochesco. La reina ha ordenado a un paje suyo que vaya discretamente en busca de cierto conde. El paje obra con la necesaria cautela y no revela el nombre de la alta señora. El poeta tampoco nos lo dice de un modo abierto. Precisamente la gracia de esta pieza se desprende de los sobreentendidos a que da pie. Los lectores deben adivinar lo que el poeta sólo nos deja penumbrosamente entrevisto. El autor abandona, como al desgaire, algunos *indicios* que nos ayudan a descubrir la totalidad del pensamiento tácito: el paje pone sobre los ojos del afortunado galán «un pañuelo bordado *con las armas reales*». Con esto nos basta para conocer la regia condición de la persona que ha tramado, tan prudentemente, la aventura.

Algo idéntico encuentro en tal otro soneto del mismo autor:

Antonio, en los acentos de Cleopatra encantado,
la copa de oro olvida que está de néctar llena.

[3] «La corte», del libro *Alma*.

Y, creyente en los sueños que evoca la sirena,
toda en los ojos tiene su alma de soldado.

La reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores,
en la copa de Antonio las deja dulcemente...
Y prosigue su cuento de batallas y amores,
aprendiendo en las magas tradiciones de Oriente...

Detiénese... Y Antonio ve su copa olvidada...
Mas pone ella la mano sobre el borde de oro,
y, sonriendo, lenta hacia sí la retira...

Después, siempre a los ojos del guerrero asomada,
sella sus gruesos labios con un beso sonoro...
y da la copa a un siervo, que la bebe y expira...[4].

Nos hallamos en presencia del mismo recurso poético. Tampoco aquí Manuel Machado narra los hechos a las claras y de modo franco; se vale nuevamente de ciertos *indicios* que nos colocan en la pista de aquéllos. Para expresarnos que Cleopatra ha querido envenenar a Antonio, su amante, y luego se ha arrepentido, el poeta ofrece sólo a nuestra mirada una serie de signos que indirectamente lo revelan: los signos que refieren la muerte del esclavo al beber una copa destinada a Antonio.

El procedimiento que acabamos de ver adquiere, con modificaciones simplificadoras, extraordinaria importancia en el arte cinematográfico. Si el cine quiere expresar, por ejemplo, que un buque ha naufragado, nos mostrará únicamente, quizá, las aguas del océano con algunos restos del barco o con manchones oleaginosos. El paso del tiempo quedará indicado acaso por el desprendimiento de unas hojas de calendario, si se trata de meses o de días, o por el movimiento de las manecillas de un reloj, si se trata de horas, etc.

---

4 «Oriente», del libro *Alma*.

Pero no sólo se utilizan los signos de indicio en la poesía y en el cine. En páginas anteriores queda dicho que los procedimientos de la poesía sirven a la par al chiste (o pueden, simplemente, resultar «absurdos»). A lo largo del presente libro hemos de comprobar la veracidad de esta afirmación numerosas veces. Atengámonos por ahora al artificio que nos ocupa. ¿Se dan en la comicidad verbal los «signos de indicio»? Multitud de chistes están basados en su uso, que posee extraordinaria fuerza hilarante. Narraré aquí uno muy conocido:

> Un caballero de costumbres noctámbulas se siente cansado cierto día y decide no salir de casa e irse temprano a dormir, con la consiguiente alegría de su mujer, tan abandonada como abnegada. Muy entrada la noche, la esposa, que comparte en aquel instante su misma habitación, se despierta sobresaltada al escuchar un ruido en la escalera:
>
> —¡Mi marido! —exclama.
>
> El marido, al oírla, se arrojó por el balcón.

La risa adviene al adivinar, sólo por ciertas *sugerencias* o indicios que se nos dan, el fondo implícito de los hechos: que los dos esposos se eran, recíprocamente, infieles; más aún: que el marido traicionaba a su cónyuge con una mujer casada.

LA TÉCNICA DE «ENGAÑO-DESENGAÑO»

Hablábamos de «signos de indicio» o «arte de sugerencia» como de algo propio, en España, de la literatura del siglo XX (y en Francia, como algo propio de la época literaria que abre Baudelaire). Y hemos ejemplificado el artificio en un chiste y en dos sonetos de Manuel Machado. Mas si volvemos aún sobre esos sonetos (y sobre tal chiste) nos daremos cuenta de que hay en ellos, dentro de la técnica general

de insinuaciones, tan peculiar al período, un recurso muy específico que nos conviene distinguir; recurso que si en relación más estrecha con un movimiento muy concreto dentro de lo contemporáneo, el movimiento modernista, ello no impide que fuese aprovechado también posteriormente.

Se trata de esto: el poeta (o el autor cómico) nos lleva, como de la mano, a través de una representación *que a propósito nos hace interpretar equivocadamente,* gracias a una o varias expresiones francamente engañosas. Sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero sólo alusivamente, sirviéndose de «signos de indicio», todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuanto se nos ha descrito. La finalidad, sin duda, del procedimiento en cuestión es la sorpresa, a que el individualismo contemporáneo se muestra de diversa manera aficionado (véase sobre ello lo que digo en el Apéndice «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea»).

Analicemos desde este punto de vista los poemas citados. En el primero de ellos se nos da a entender que el protagonista es conducido a una emboscada preparada por sus enemigos. Distintas frases nos lo insinúan («signos de indicio»): el conde galantea a las damas, pretendidas acaso por otros hombres, y, sobre todo, zahiere a los caballeros; es, además, orgulloso. Pero el poeta no se contenta con tan veladas sugestiones, sino que, en determinado instante, nos engaña de manera más taxativa:

> y recela, *no en vano,*
> que siniestra emboscada aceche sus arrojos.

He de añadir que el uso de estas expresiones que obligan descaradamente al error interpretativo es casi esencial al procedimiento. Por fin, el verso último nos sorprende con la

insinuación que sabemos: no se trata de una emboscada, sino de una cita con la reina.

La estructura general de este recurso se repite en todos los casos. Comprobémoslo en el otro soneto: también en él hay engaño (pensemos a Cleopatra enamorada de Antonio, porque el poeta nos lo sugiere —«signos de indicio»—), seguido del desengaño final (averiguamos en el verso postrero que Cleopatra quiso envenenar a su amante). Y también el autor se encarga de subrayar el engaño con una expresión específica:

> La reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores,
> en la copa de Antonio las deja *dulcemente.*

«Dulcemente» cumple aquí el oficio que cumplía el adverbio «en vano» anterior, y el que cumplirá la frase «souriant comme sourirait un enfant malade» en un soneto de Rimbaud que luego examinaremos. Se trata de no dejarnos escapar al fraude, para que la sorpresa final actúe con fuerza. Pues es eso lo que el procedimiento busca. (En el chiste antes transcrito ocurre lo propio: engaño —creemos fiel y desgraciada a la esposa—, seguido del desengaño final —averiguamos que la esposa es adúltera—, que se nos proporciona no directamente, sino a través de «signos de indicio» —«el marido, al oírla, se tiró por el balcón»...).

EXPLICACIÓN DEL PROCEDIMIENTO

Tratemos de averiguar ahora por qué el recurso nos mueve poéticamente. La contestación a tal pregunta se deducirá por sí sola si anticipadamente respondemos a otra doble: cuál sea la función que los signos de indicio, por un

lado, y la sorpresa, por el otro, desempeñan. Empecemos por la primera parte del interrogante: los signos de indicio.

Nos hallamos aquí frente a un caso semejante al de los «desplazamientos calificativos»: un caso de tipo C, un instrumento expresivo que sirve para transferir sintéticamente la contemplación de una complejidad de nuestro ánimo; es decir, sin la bastarda alteración analítica, de carácter conceptual, con que la «lengua» disfraza los estados del alma, que, como hemos dicho con una frecuencia quizá excesiva, no son analizados, sino conocidos sintéticamente por nuestro espíritu. Los «signos de indicio» son de tipo C ya que transmiten un caudal de significación muy superior al que le es habitual en la «lengua». Decir, fuera del poema, que alguien pone sobre unos ojos cierto pañuelo con las armas reales no significa sino el simple hecho que se enuncia; la frase es un *modificado:* su sentido es normal, puramente lógico. Decir lo mismo dentro del soneto machadiano es, en cambio, expresar, además de lo anterior, otra cosa: que la reina, enamorada o encaprichada, ha buscado una cita clandestina. El *sustituido* será, a su vez, la frase analítica y conceptual con que la «lengua» expresaría lo que de modo desconceptualizadamente sintético, a través de un *sustituyente,* ha expresado el poeta. Y el *modificante* habría de ser, en consecuencia, el resto de la composición, puesto que a él hay que atribuir el enriquecimiento del alejandrino final.

La impresión poética que nos da ese verso último se debe, pues, a su economía expresiva, pero sólo en cuanto que la síntesis en que tal economía consiste, al realizarse más allá de la «lengua» imita un aspecto característico de los contenidos anímicos reales —el aspecto sintético, individual, de éstos.

En cuanto al fenómeno de la sorpresa baste, para su explicación detallada desde nuestro punto de vista, remitir al

capítulo IV, y también al XVII, que versa sobre la antítesis. Pues la sorpresa es poética, lo mismo que la antítesis, en cuanto que por medio de ella se intensifica «individualizadoramente», «saturadamente», la significación. Al trasladarnos desde una significación en que estamos primero a su opuesta, a que sorprendentemente llegamos después fuera de la «lengua», esta última es percibida, por contrastación, superlativamente y en realce desconceptualizador, «individualizador», «saturador».

Otra cuestión queda pendiente aún. Nos explicamos la técnica de «engaño-desengaño» por el individualismo «dandystico» del período, afanoso siempre de pasmar con lo que sea. Pero ¿y los «signos de indicio» en cuanto tales? Según creo ver, dentro de la literatura española, los «signos de indicio» aparecen, sistemáticamente, en el modernismo, aunque la fórmula se use en el barroco, etc. ¿Y por qué en el modernismo? Sin duda, este instrumento expresivo llega a las manos de Manuel Machado, y a las de otros poetas coetáneos suyos, desde el ambiente formado en Francia alrededor de la época verlaineana. Podemos considerar el *Art Poétique* de Verlaine como la condensación, en cierto modo doctrinal, aunque bajo especie de poesía, de tal atmósfera: el poeta, nos dice Verlaine, debe evitar la «literatura», y preferir el matiz al color; lo impreciso, vago y desdibujado es, en el verso, mejor que lo que posee cuerpo y concreción, y lo que carece de peso preferible a lo que gravita. Se trata de insinuar, más que de decir («prends l'éloquence et tords-lui son cou! »). Si la sugerencia es la meta ideal hacia la que tiende esta poética de difuminaciones y velos, y si la época, por lo que sabemos, tiende a la sorpresa como recurso táctico del individualismo, ¿nos asombrará que ya en esas fechas apareciesen los «signos de indicio» junto al artificio «engaño-

desengaño» antes descrito? Rimbaud, en efecto, escribe en esa técnica, antes que ningún español, «Le dormeur du val»:

> C'est un trou de verdure où chante une rivière
> accrochant follement aux herbes des haillons
> d'argent; où le soleil, de la montagne fière,
> luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.
>
> Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
> et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
> dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
> pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
>
> Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
> sourirait un enfant malade, il fait un somme:
> Nature, berce-le chaudement: il a froid.
>
> Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
> il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
> tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Como en los dos poemas que antes hemos copiado de Manuel Machado, también aquí el último verso nos proporciona la sorpresa de trastornar el significado de todo el resto del soneto. Pues el poeta ni siquiera llega a decir que el «durmiente» está muerto (como en Machado no se nos decía que la reina había citado al Conde, o que Cleopatra había querido asesinar a Antonio): Rimbaud sólo registra que el soldado tiene dos agujeros en su costado: he ahí un «indicio» que el lector recoge para inesperadamente juntarlo a los otros que se nos han ido diseminando a lo largo del soneto y que ahora, de pronto, entendemos en su verdadero sentido: la boca abierta del soldado, su inmovilidad sobre la hierba, su palidez, el frío de su cuerpo, su imposibilidad de oler los perfumes, y, en fin, su misma tranquilidad, no proceden, como creíamos antes de llegar al verso final, del hecho

de estar el soldado dormido, sino del hecho de estar muerto. Eran signos que, como en los otros casos ya estudiados, habíamos interpretado mal, porque así lo había deseado el autor, y que ahora comprendemos como «indicios» de una realidad que sólo se nos revela (pero tampoco de un modo declarado) en la postrer frase del poema.

El procedimiento no es, pues, otra cosa que uno de los múltiples medios de que se vale el poeta «simbolista» para, por una parte, maravillar, y, por la otra, para no afirmar brutalmente las cosas, sino para delicadamente sugerirlas. El problema se centra así, en otro más amplio. ¿De dónde procede este afán, que la poesía empieza a sentir con posterioridad al romanticismo, de sustituir lo rotundo y explicativo por lo indeciso, lo intermedio y borroso? Sospecho que el secreto está, precisamente en el antirromanticismo del período en cuestión. El romanticismo amaba ciertamente la vaguedad, pero en otro sentido. En su técnica literaria propendió, no siempre, claro es, pero sí en significativa porción de sus manifestaciones, a buscar la grandeza, que es enemiga del matiz. La grandeza precisa de un lenguaje amplio y generoso, de desarrollo esencialmente elocuente, y cuyo pecado fundamental, a poco que el fondo deje de estar a la altura de la forma, será eso que llamamos «retórica», el gran ademán algo vacuo, la sonoridad un poco y a veces un mucho henchida de viento. En la poesía romántica se escucharán así, en demasiadas ocasiones, gestos y palabras de «sublime» intención que nos parecen desproporcionados, quiero decir, sin justificación suficiente. Los poetas simbolistas estaban hastiados de tal desmesura y para evitarla recurrieron a lo contrario. Si los poetas anteriores presentaban con harta frecuencia más continente que contenido en el sentido que dijimos, ahora la tendencia será, a la inversa, ofrecer más contenido que continente. Pues eso es lo que significa suge-

rir: decir poco para que el lector entienda mucho, al completar un significado que sólo a medias se nos señala. Frente a la desmesura romántica, la poesía simbolista y en buena parte la que luego le siguió estará por ello llena de mesura. Poetizar será para los escritores de esa tendencia, velar, encubrir vergonzantemente. Lo gárrulo se sustituye por lo tácito, lo explícito por lo implícito. De ahí que surgiesen de pronto los «signos de indicio», esos pudorosos «iceberg» que sólo nos dejan contemplar a nuestras anchas un levísimo punto de blancura, mientras adivinamos el inmenso bloque sumergido [5].

---

[5] Podría haber citado como ejemplos de la «técnica de engaño-desengaño» dos poemas de Borges, una titulado «El poeta declara su nombradía»:

El círculo del cielo mide mi gloria,
las bibliotecas del oriente se disputan mis versos,
los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
los ángeles ya saben de memoria mi último zejel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
ojalá yo hubiera nacido muerto.

(Del Diván de Abulcasim el Hadvamic, siglo XII)

y el otro titulado «El enemigo generoso»:

Magnus Barford, en el año 1102, emprendió la conquista general de los reinos de Irlanda; se dice que la víspera de su muerte recibió este saludo de Muirchertach, rey de Dublín:

Que en tus ejércitos militen el oro y la tempestad, Magnus Barford.
Que mañana, en los campos de mi reino, sea feliz tu batalla.
Que tus manos de rey tejan terribles la tela de la espada.
Que sean alimento del cisne rojo los que se oponen a tu espada.
Que te sacien de gloria tus muchos dioses, que te sacien de sangre.
Que seas victorioso en la aurora, rey que pisas a Irlanda.
Que de tus muchos días ninguno brille como el día de mañana.
Porque ese día será el último. Te lo juro, rey Magnus.
Porque antes que se borre su luz, te venceré y te borraré, Magnus Barford.

(Del Anhang zur Heimskringla (1893) de H. Gering)

EJEMPLOS DEL PRIMER VERLAINE

Anteriores cronológicamente al soneto de Rimbaud, encuentro varios ejemplos en el primerísimo Verlaine, aunque en ninguno de ellos la estructura del procedimiento se muestra como plenamente evolucionada y madura. A estos casos verlaineanos (por otra parte, conseguidos como poemas) les falta, en efecto, un pormenor qué aunque no esencial, se dará después —lo hemos comprobado hace poco— en las manifestaciones más características del artificio que consideramos: y así, el sorprendente «desengaño» final no está en Verlaine sugerido (no es un mero «indicio»), sino que aparece enunciado explícitamente por el poeta. El ejemplar más antiguo del recurso lo tenemos en «Fadaises», que pertenece incluso a los versos de estudiante del autor mencionado (se lo envió éste a Étienne Garjat, para su publicación en la revista *Boulevard,* junto con una carta fechada el 28 de octubre de 1862: el poeta tenía, pues, 18 años):

Daignez souffrir qu'à vos genoux, Madame,
mon pauvre cœur vous explique sa flamme.

Je vous adore autant et plus que Dieu,
et rien jamais n'éteindra ce beau feu.

Votre regard, profond et rempli d'ombre,
me fait joyeux, s'il brille, et sinon, sombre.

La razón de no haber citado estos poemas en el texto es que en ellos, aunque se da la técnica indicada, no se utilizan los «signos de indicio» como método auxiliar consistente en sugerir, sin decir, tanto el «engaño» como el «desengaño». Conviene, sin embargo esta mención, al menos en nota, para hacer ver que el recurso se ofrece también en versiones «incompletas», como aquí, y como en Verlaine (véase el texto) se da.

Quand vous passez, je baise le chemin,
et vous tenez mon cœur dans votre main.

Seule, en son nid, pleure la tourterelle.
Las, je suis seul et je pleure comme elle.

L'aube, au matin ressuscite les fleurs,
et votre vue apaise les douleurs.

Disparaissez, toute floraison cesse,
et, loin de vous, s'établit la tristesse.

Apparaissez, la verdure et les fleurs
aux prés, aux bois, diaprent leurs couleurs.

Si vous voulez, Madame et bien-aimée,
si tu voulais, sous la verte ramée,

nous en aller, bras dessus, bras dessous,
Dieu! Quels baisers! Et quels propos de fous.

Mais non! Toujours vous vous montrez revêche,
et cependant je brûle et me dessèche,

et le désir me talonne et me mord,
car je vous aime, ô Madame la Mort.

(«Premiers vers»)

En *Poèmes Saturniens,* primer libro del poeta, está «La chanson des Ingénues», de idénticas características a las del poema anterior: el «desengaño» final es también, como en éste, explícito:

Nous sommes les Ingénues
aux bandeaux plats, à l'œil bleu,
qui vivons, presque inconnues,
dans les romans qu'on lit peu.

Nous allons entrelacées,
et le jour n'est pas plus pur
que le fond de nos pensées,
et nos rêves sont d'azur;

et nous courons par les prés,
et rions et babillons
des aubes jusqu'aux vesprées,
et chassons aux papillons;

et des chapeaux de bergères
dĕfendent notre fraîcheur,
et nos robes —si légĕres—
sont d'une extrême blancheur;

les Richelieux, les Caussades
et les chevaliers Faublas
nous prodiguent les œillades,
les saluts et les «hélas»!

Mais en vain, et leurs mimiques
se viennent casser le nez
devant les plis ironiques
de nos jupons détournés;

et notre candeur se raille
des imaginations
de ces raseurs de muraille,
bien que parfois nous sentions

battre nos cœurs sous nos mantes
à des pensers clandestins,
en nous sachant les amantes
futures des libertins.

Lo mismo exactamente puede verse en el soneto «Une grande dame» que en los *Poèmes Saturniens* figura a continuación del que acabamos de copiar:

Belle «à damner les saints», à troubler sous l'aumusse
un vieux juge! Elle marche impérialement.
Elle parle —et ses dents font un miroitement—
italien, avec un léger accent russe.

Ses yeux froids où l'émail sertit le bleu de Prusse
ont l'éclat insolent et dur du diamant.
Pour la splendeur du sein, pour le rayonnement
de la peau, nulle reine ou courtisane, fût-ce.

Cléopâtre la lynce ou la chatte Ninon,
n'égale sa beauté patricienne, non.
Vois, ô bon Buridan: «C'est une grande dame».

Il faut —pas de milieu!— l'adorer à genoux,
plat, n'ayant d'astre aux cieux que ses lourds cheveux roux,
ou bien lui cravacher la face, à cette femme!

LA TÉCNICA DE «ENGAÑO-DESENGAÑO» EN EL PERÍODO «POSCONTEMPORÁNEO»

Tras el período contemporáneo que la hizo nacer, la técnica de «engaño-desengaño» no entra en desuso. Un poema de Manuel Mantero (tal vez el mejor, de entre los suyos) la utiliza de un modo que llamaríamos canónico, pues sigue, y con gran exactitud, el esquema que hemos fijado para ella en las páginas que anteceden: «signos de indicio» que indirectamente nos «engañan», «engaño» directo y «desengaño» final, enunciado por sugerencia y no de manera explícita. La pieza se titula «Encuentro de Luis Cernuda con Verlaine y el Demonio»:

Por una senda llena de amatistas y gotas
de sangre de mancebo,
Luis Cernuda ha llegado
al Infierno. Contempla el ámbito terrible,

oye las voces largas como huellas de cobra,
junta sus manos en un gesto de
conformidad.
Luego, bañado de una roja luz,
sigue andando. De pronto,
un hombre —barba noble, ojos sin mancha—
se le ha acercado.
Sobre el hombro le ha puesto
su mano, le detiene. Dice:
—Sé bien venido, Luis Cernuda,
a nuestro reino. Quítate, si quieres, la corbata
pues hace calor en
este eterno verano a donde irrumpes,
y cuéntame. No ignoro
que me ensalzaste en versos doloridos,
quejoso tú del mundo sin verdad que has dejado.
Te diré, oh Luis Cernuda, que conmigo
no está Rimbaud;
fue oficio del destino separarnos.
Habla sin miedo, siéntate
en esta peña. Háblame del mundo.

Luis Cernuda ha mirado
a Verlaine. Pero calla.

Verlaine ya no pregunta, a su vez mira
los dedos finos, principales,
la andaluza presencia,
y se sumen los dos en un silencio denso.

Un leve viento orea
la techumbre de seda del Infierno,
cuando el Demonio surge,
reclama
su humana presa última.
Los labios del Demonio, hermosos, turbadores,
se abren para emitir el Juicio:

—Luis Cernuda, has amado
todo cuanto la tierra te ofreciera,

desde la golondrina de tu natal Sevilla
hasta el dolor del hierro de tu exilio.
Por ti vivieron, revivieron
un olor de azahar,
un muchacho vendiendo jazmines por la calle,
la muerte del invierno,
una tormenta de palomas.
Odio no hubo en tu vida, hijo,
sino dolor y confesada herida.
Yo te acepto. Pasea
por mis dominios,
recoge el fuego inédito,
acaricia las aves que tus cabellos rozan,
entra en tu ciudad, esta
nueva Sevilla para ti guardada,
hecha a tu cálida medida,
olorosa, y no a gentes que te anulen.
Porque purgaste en lágrimas lo que no mereciste.

Luis Cernuda, asombrado,
se ha puesto en pie, todo de luz.
Verlaine sonríe. Cantan arcángeles y santos.
que rodean el trío. Luis Cernuda
ha comprendido. Por fin habla,
sólo puede decir en un suspiro inmenso:

—Dios mío.

La composición nos induce a error a todo lo largo de su desarrollo, igual que en los ejemplos anteriores, y, más precisamente, como en ellos, el engaño es de naturaleza doble: taxativo y, a la vez, sugerido. Taxativo, pues que se nos dice de un modo claro y terminante (y ya antes, en cierto modo, incluso desde el título) que «Luis Cernuda ha llegado al Infierno» y que allí «el Demonio surge». Y también sugerido, en cuanto que las cualidades que se atribuyen a ese «infierno» parecen corroborar, pero insinuadamente, la equivoca-

da interpretación a que el autor nos lleva: en «el ámbito terrible» se oyen «las voces largas como huellas de cobra», hay «una roja luz», «hace calor» en aquel «eterno verano», etcétera.

Pero el desengaño final cumple, como digo, con no menor fidelidad la norma establecida: por lo pronto, ese desengaño se sitúa en el cierre poemático, y, de un modo más evidente, en el último verso («Dios mío»). En efecto: sólo en la estrofa postrera, y con más seguridad en el verso con que la pieza termina, averiguamos de súbito que el presunto demonio no lo era, sino un ángel, y que aquel «ámbito terrible» en el que el protagonista del poema, Luis Cernuda, había ingresado, no era el del «infierno», como se nos había dicho, sino el del cielo. Y aun llegamos a saber que el autor había hablado de «infierno» porque el propio interesado pensaba merecer tal castigo. Ahora bien: todo esto, como ocurría en los casos antes considerados, hemos de imaginárnoslo, pues no se dice directamente; se nos entrega exclusivamente a través de «signos de indicio»: el recién llegado se asombra al oír las palabras de aquella figura que creía demoníaca, evidentemente por ser tales palabras incongruentes con una naturaleza perversa; se pone en pie «todo de luz»; Verlaine «sonríe»; «cantan arcángeles y santos»; Luis Cernuda comprende; dice: «Dios mío».

En *Palabras a la oscuridad* de Francisco Brines veo un poema del mismo corte, titulado «El mendigo»:

Extraño, en esta noche, he recordado
una borrada imagen. El mendigo
de mi niñez, de rostro hirsuto, torna
desde otro mundo su mirada dura.
Llegaba al mediodía, y un gruñido
de animal viejo le anunciaba. (Toda
la casa estaba abierta, y el verano
llegaba de la mar.) Andaba el niño

con temor a la puerta, y en su mano
depositaba una moneda. Era
hosca la voz, los ojos fríos de odio,
y sentía un gran miedo al acercarme,
la piedad disipada. Violenta
la muerte me rondaba con su sombra.
Sólo después, al ver a los mayores
hablar indiferentes, ya de vuelta,
se serenaba el pecho. Me quedaba
cerca de la ventana, y frente al mar
recordaba las sombrías historias.
Esta noche, pasado tanto tiempo,
su presencia terrible y misteriosa
me ha desvelado el sueño. Ningún daño
he sufrido de aquella voluntad,
y el hombre ya habrá muerto, miserable
como vivió. Aquellos años, otros
muchos mendigos iban por las casas
del pueblo. Todos, sin venganza, yacen.
Los extinguió el olvido. Vagas, rotas,
surgen sus sombras; la memoria turba
un reino frío y solitario y vasto.
Poderosos, ahora me devuelven
la mísera limosna: la piedad
que el hombre, cada día, necesita
para seguir viviendo. Y aquel miedo
que de niño sentí, remuerde ahora
mi vida, su fracaso: un anciano
me miraba con ojos inocentes.

Como es regla en esta clase de composiciones, aquí el «engaño» (la maldad del viejo mendigo) ocupa todo el poema, excepto el verso postrero, lugar en que se instala el «desengaño»: ese mendigo era, opuestamente a lo que pensábamos y se nos insinuaba, bondadoso. Y aunque en este caso la sugerencia es menos remota que en los otros, ni el engaño (aunque impositivo: mirada dura, «hosca la voz», «los ojos fríos de odio»), ni el desengaño son declarados y explícitos.

Nunca se afirma que «el anciano es malo»; sí que «su voz es hosca», su «rostro hirsuto», «sus ojos fríos de odio»; ni que es bueno, mas que «miraba con ojos inocentes».

Aunque, en cuanto a la poesía, la época poscontemporánea (llamemos así a la época de la posguerra en que ya el período propiamente «contemporáneo» ha concluido) no persigue esencialmente la sorpresa, sino la emoción, no debe parecer raro que utilice en algunas ocasiones el artificio que estudiamos, porque aunque un procedimiento haya sido creado con fines intuitivos muy concretos (en este caso, si no me equivoco, el pasmo lector) nada impide que después, una vez nacido, sea utilizado de otro modo o con intenciones diferentes. Pero, en cambio, sí me ha extrañado ver que técnica tan específicamente poética como ésta alcance uso en un cuento, publicado a fines de 1968, por Jorge Campos, en una hoja suelta como felicitación de Año Nuevo. Se titula «Los extraños visitantes de más allá del cielo», y el engaño rotundo de que hemos hablado empieza ya, como en el poema de Mantero, desde el título.

La economía del presente libro me impide reproducir enteramente esas páginas, por lo que, al hilo de nuestro comentario, me limitaré a un breve esquema y resumen de ellas, aunque con bastantes citas literales que entrecomillaré.

Desde una playa alguien ve «la sorprendente aparición», que primero es sólo una mancha sobre el mar, para convertirse después en un «insólito cuerpo que avanzaba veloz hacia las azules aguas de la playa», antes de ser, definitivamente, un artefacto misterioso que ha venido «del espacio celeste».

Durante todo el cuento, su autor nos mantiene rigurosamente equivocados sobre este punto y sobre cuanto en el relato está sucediendo. Creemos, en efecto, que se trata de una narración de ficción científica, en que se describe la lle-

gada a la tierra de seres racionales, procedentes de otros orbes. A esta falacia se nos obliga de un modo terminante, no sólo como vimos, desde el título, sino merced a varias expresiones que no se prestan a la vacilación, ni dan margen a una interpretación diferente: «cuando un grupo de hombres se estacionó ante el océano era ya claro que el monstruo o el extraño ser» [se refiere al ingenio que venía por el mar] «había bajado de los cielos»; «en muchos cerebros de quienes lo contemplaban desde la playa florecía la misma idea —aunque con motivos menos fundados— que aquello deducido ya por los más inteligentes. Se hallaban ante una maravillosa visita: la de seres llegados de más allá del cielo, de más allá de donde nacen el relámpago y el trueno, quizá de más allá de los mundos luminosos que los antepasados de la Humanidad poblaron de héroes y dioses». Y aún más adelante, se insiste en lo mismo: «los extraños visitantes venidos de más allá del cielo»; «su poder era muy superior al de los hombres», etc.

Por otra parte, la descripción que el cuento nos hace del continente y físico de tan raros viajeros refuerza, esta vez por vías de insinuación, como es usual en el artificio que nos ocupa, la misma interpretación errónea. Se nos habla de ellos como de dos especies de seres: una semejante a la humana, «pero en vez de la débil piel humana les recubría la metálica corteza que dotaba de rigidez sus movimientos». La otra clase de criaturas extraterrestres se diferenciaban netamente de los hombres: eran «el doble de altos» que éstos; «poseían dos cabezas y varias extremidades»; «caminaban con rapidez», «la cabeza más adelantada resoplaba por las anchas aberturas de su nariz y mostraban unos ojos brillantes y grandes y atemorizadores dientes. Sus patas delanteras hundían el suelo allí donde pisaban o se encabritaban al aire, apoyándose en las posteriores. El brillo metálico de

la parte superior de aquel ser atemorizaba tanto como un larguísimo apéndice rígido que se clavaba en los cuerpos y los levantaba en los aires».

Al principio, los hombres de la playa les hacen frente, pero sus fuerzas nada pueden contra los todopoderosos, que, sin embargo, inesperadamente, se van: el aparato en el que llegaron «se alejaba saltando por encima de las olas».

Sólo en sus últimas líneas, el cuento nos descubre el verdadero sentido de la narración, muy distinto al que nosotros habíamos deducido. Aquellos seres eran los españoles, en el momento del descubrimiento de América, que unos a pie y con armadura (la primera especie de visitantes, más parecida a los humanos, que la narración nos pinta), y revestidos de coraza y a caballo los otros (la especie segunda, muy distinta a los hombres) tomaban contacto con los primeros indios. Pero esta revelación no se declara con tanta franqueza: indirectamente se nos da a entender, como es uso en cuantos ejemplos de este recurso hemos sometido a análisis:

> Pero el clérigo de nombre Casas o Casaus, no se sabe muy bien, que llevaba años escribiendo una larga historia, narró de este modo la extraña visita:
>
> «...Llegados frente a la costa y como vieran gentes en la playa, mandó el capitán que hicieran anclas (...). Al alba saltó el capitán con veinte hombres y algunos caballos en las barcazas y llegando a la tierra tomó posesión de ella en nombre de Castilla (...). Y como los indios que se habían reunido tiraron algunas flechas, mandó cargar contra ellos (...). Como no había riquezas en el poblado y les anochecía, volvieron a las barcazas y dellas al bergantín y abandonaron aquella costa...».

CAPÍTULO VIII

LA «IRRACIONALIDAD» EN LA POESÍA CONTEMPORANEA

A) LA IMAGEN TRADICIONAL Y LA IMAGEN VISIONARIA

Antes de entrar en el tema que el título de este capítulo promete, debo explicar al lector por qué necesitamos abordar una cuestión como es la de la «irracionalidad», propia de la poesía contemporánea, tan aparentemente lejos de nuestro central objetivo, y sobre todo, por qué le dedico tan copioso número de páginas en esta obra: las del presente capítulo y las de los tres que le siguen.

La razón es ésta: leyendo a los poetas contemporáneos, llegamos de un modo espontáneo, o podemos llegar de ese modo, a creer tres cosas que vienen exactamente a oponerse a algunas de nuestras tesis fundamentales. Estas tres cosas son: 1.°, que muchos versos o pasajes y hasta poemas enteros de gran intensidad, escritos en la época contemporánea, se manifiestan como «directamente» poéticos, y resultan entonces ser excelentes ejemplos de esa poesía «puramente enunciativa», que nuestra doctrina, precisamente, viene a negar; 2.°, que hay poemas o trozos de poemas del período literario

en cuestión *que no quieren decir nada,* que nada, al parecer, significan, aunque «misteriosamente» («misterio de la poesía») nos emocionen. Pero si «nada significan», mal pueden «individualizar» un sentido, que, en tal hipótesis, no existe. Y 3.º, en relación con lo anterior, que el poeta contemporáneo (como el pintor, etc.) es, a veces, se ha dicho, un «creador absoluto» que no «imita» o «interpreta» la naturaleza, la vida, sino que, al revés, *la crea,* inventando una realidad inexistente: vacas azules, cielos o islas que bogan, crepúsculos, colores y hasta piedras que cantan, y aun criaturas bastante más insólitas o imposibles. Si la expresión de un mundo así, un mundo que evidentemente no es nuestro mundo, se nos hiciese «poético» constituiría el mayor de los misterios. Y en efecto, la consideración de la poesía como misterio, y como misterio impenetrable, es uno de los tópicos más sólidamente instalados en las mentes de nuestro tiempo (y no por casualidad, claro es) y por tanto se ofrece como una de esas ideas que por disponer de la mejor y más abundante prensa y del más caluroso aplauso, se hace de dificilísimo desarraigo. Dado que esas «irrealidades» no dijesen nada de nuestro mundo, ¿cuál habría de ser su relación con el lector? ¿Cuál sería el motivo de que a éste le emocionasen? ¿En qué sentido y por qué podría aceptarlas, aparecérsele bajo especie de verosimilitud, o, utilizando una terminología que sólo más adelante se nos hará verdaderamente comprensible, cómo se nos haría asequible «asentir» a ellas?

La explicación y la respuesta a todas estas importantes preguntas y a otras, no menos importantes, que la experiencia de la poesía contemporánea suscita son insoslayables en un libro como el presente, que busca precisamente desentrañar el famoso «misterio de la poesía»; que afirma la necesidad de la «sustitución»; y que considera lo poético como expresión, y expresión «propia», *del mundo humano,* el mun-

do en que el hombre está situado y no otro puramente irreal e inventado; como expresión, en suma, de un mundo que, según páginas adelante, hemos de ver, ha de parecernos, a los lectores, «asentible» *en cuanto* directa o indirectamente *hacedero* en la realidad que conocemos y vivimos.

Hube de enfrentarme así con el gran problema de qué cosa sea el supuesto «irrealismo» contemporáneo, que, al menos en la apariencia, no cabe duda de que existe; y, antes, con el problema de qué cosa sea la «irracionalidad» verbal, ésta nada ilusoria, que tanta importancia ha tenido y tiene aún en la poesía occidental a partir de Baudelaire y, sobre todo, a partir de Verlaine. Y es que, justamente, tal «irracionalidad» es la causa tanto de ese supuesto «irrealismo» como, en otros casos, del también supuesto «lenguaje directo», lenguaje «puramente enunciativo». Pero un estudio satisfactorio de todas estas cuestiones no podía hacerse superficialmente: la superficialidad en el análisis nos impediría aclarar por completo, y de un modo suficientemente convincente, el cúmulo de interrogaciones que nos salen al paso de continuo al leer a muchos poetas de nuestro tiempo y del inmediatamente anterior. Se hacía preciso, pues, entrar de lleno y no de refilón, en esos graves temas, para salir de ellos enriquecidos y dispuestos a resolver luego otros interrogantes que nos asaltarán, sin duda, después, y para cuya indispensable solución necesitaremos de las averiguaciones que ahora nos proponemos adquirir.

EL ESTUDIO DE LA «IRRACIONALIDAD» CONTEMPORÁNEA SE IDENTIFICA CON EL ESTUDIO DE LA METÁFORA DE ESA ÉPOCA EN SUS TRES VARIACIONES

Pero ocurre que el estudio de la «irracionalidad» poética contemporánea que nos hemos impuesto se identifica, sin restos, con el estudio, perfectamente virginal de hecho, hasta la fecha, aunque ello asombre, de los diferentes tipos de imágenes utilizados con posterioridad al romanticismo[1]. En consecuencia, nos vemos obligados a centrar nuestro trabajo en la consideración de la imagen. Los tratadistas han diferenciado siempre a la imagen de la metáfora, y ambas, de la comparación o símil. Empiezo por declarar que nosotros no entraremos en esos distingos, por aparecérsenos

1 Ello no es cierto hoy en sentido absoluto, aunque lo era mucho más en 1952 en que se publicó por primera vez este libro. La bibliografía sobre el símbolo ha crecido bastante desde entonces, pese a lo cual lo que en el presente trabajo se afirma sigue teniendo novedad substancial. Un excelente resumen de lo que sobre el símbolo era sabido antes de la primera edición de mi obra puede verse en Arnold Hauser, *The social History of Art*, Londres, ed. Routledge and Kegan Paul, 1951. Hay traducción castellana: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, ed. Guadarrama, 1957: consúltense en el t. III las páginas 1219-1223. Los títulos aparecidos después, a que antes me he referido, son substancialmente éstos: Alvan Cecil Bessie, *The symbol*, New York, Random House, 1967; Louis Millet, *Le symbole*, Paris, A. Fayard, 1959; Thomas J. Altizer, *Truth, myth and symbol*, Englewood (New Jersey), Prentice Hall, 1962; Olivier Beigbeder, *La symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957; Martin Foss, *Symbol and metaphor in human experience*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 1964; Edmond Ortigues, *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier, 1962; Philip Ellis Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1962; William York Tindall, *The literary symbol*, New York, Columbia University Press, 1955, y Tzvetan Todorov, *Théories du Symbole*, París, ed. du Seuil, 1977. Doy mucha más bibliografía en mis libros sobre el símbolo.

como puramente cuantitativos, al basarse en la mayor o menor intensidad de la trasposición. Usaremos aquí, pues, esos términos como sinónimos, lo cual quiere decir que entre la metáfora, la imagen y el símil ha de mediar alguna fundamental coincidencia. Y, en efecto, es así: lo que tienen en común esas tres posibilidades del decir es que todas ellas suponen una comparación, y precisamente este hecho, la existencia de una comparación, distingue a las metáforas y a sus equivalentes, los símiles e imágenes, de otros fenómenos afines. Veamos. La estructura de la metáfora resulta de entreverar o superponer dos planos, A y B. En la metáfora, por ejemplo, «cabello = oro» («cabello como oro») el plano B, «oro», se superpone sobre el plano A, «cabello». Mas ocurre que este fenómeno (la superposición) lo comparte la imagen con otra familia de recursos (no tomados, creo, en consideración por ninguna Preceptiva) que no son ya metáfora, pero que no hay más remedio que comprender como próximos parientes suyos: serán las que llamaremos «superposiciones temporales», «espaciales», «significacionales» y «situacionales». Y justamente lo que diferencia y separa a la metáfora, imagen y símil de esas otras «superposiciones» es, insisto, que en estas últimas no hay comparación entre los dos objetos superpuestos, mientras en aquellos sí la hay.

Tras esta advertencia preliminar, podemos ya entrar en la consideración que nos interesa y que, como digo, se subsume e identifica con la cuestión de en qué consistan las imágenes contemporáneas y cuál sea su radical discrepancia con las que llamaremos «tradicionales», nombre bajo el cual designaremos a todas las otras, esto es, a todas las imágenes o metáforas que se han usado en poesía precisamente hasta el final del romanticismo. Ya de entrada advertimos, pues, el carácter hondamente revolucionario de la época cuyo estudio emprendemos y la importancia de su detenida investigación.

Lo primero que observamos es que contemporáneamente las figuraciones imaginativas no forman ante nuestra mirada un bloque homogéneo que nos sea lícito enfrentar directamente con el bloque mucho más compacto, en un sentido, de las metáforas no contemporáneas: dentro de la literatura de nuestro tiempo el fenómeno imaginativo se escinde, efectivamente, en tres especies de metáforas que se diferencian por su configuración: son las que podemos llamar (ya veremos por qué) «imágenes visionarias», «visiones» y «símbolos».

LA IMAGEN VISIONARIA Y LA IMAGEN TRADICIONAL

Comencemos nuestra penetración por el análisis de las imágenes visionarias. Su peculiaridad sólo destaca suficientemente sobre el fondo metafórico de la tradición; en consecuencia, se hace necesario que esbocemos aquí ese fondo.

La divergencia más notable que existe entre una imagen tradicional y una imagen visionaria es que la imagen tradicional exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo. Pronto veremos por qué apellido de «racionalista» al grupo tradicional, mientras califico de «irracionalista» al específicamente contemporáneo. Me urge, por razones de diafanidad en la exposición, atender antes a otra contrapuesta característica de aquel grupo con respecto a éste.

Las imágenes no contemporáneas podían ser de tres tipos principales, dentro de su unidad sustancial. En el primer grupo, el más numeroso, con gran diferencia, colocaríamos a aquellas imágenes que se engendran en la semejanza física que media entre el plano real y el correspondiente evocado.

Si el cabello rubio puede estar visto como oro en el siglo XVI (y en las épocas que continúan su tradición imaginativa), será a causa de que ambos elementos coincidan en lo dorado de su color. «Cristal» será el nombre poético de agua, porque tal parece la tranquila superficie de una corriente apacible. El plano real y el evocado se asimilan fundándose en notas que son comunes a sus respectivas formas. Cuando el poeta osaba acercar comparativamente dos términos disímiles (un pájaro y un arco iris, por ejemplo), no tenía más remedio que establecer distingos sin número para que las lógicas mentes contemporáneas (incluyendo la del propio poeta) no se escandalizasen. El atrevimiento inicial quedaba inmediatamente paliado por una serie de calificativos y de negaciones:

...(El) pájaro de Arabia, cuyo vuelo
arco alado es del cielo
no corvo, mas tendido...

(Versos 463-465 de la *Soledad Primera* de Góngora)

El Fénix será un arco iris [2], pero un arco iris alado y tendido, un arco iris no corvo. La imagen reducía así el alejamiento de sus fronteras para armonizarse con la superficie por ella encubierta, y de este modo la semejanza aparencial entre la realidad y la evocación no quedaba ya destrozada.

A este primer grupo son también reducibles imágenes que, si bien equiparan objetos desemejantes en su figura concreta, están basadas, sin embargo, en algo en definitiva físico, que puede ser, por ejemplo, su función, o su finalidad, o su comportamiento. Lope dice de Lucinda que es:

nieve en blancura y fuego en el efeto

---

2 Según la mayor parte de los comentaristas de *Las Soledades*, «vuelo» equivale a «alas», significado que el Diccionario de la Academia Española acepta también.

y al confundir a Lucinda con el fuego, el poeta se fundamenta no en el parecido inmediato que exista entre esa mujer y ese elemento natural, sino en la función, el *efecto* que de ambos resulta: el hecho de «abrasar». Cuando Góngora llama a las aves «cítaras de pluma» está haciendo lo mismo: la confusión por él establecida entre aves y cítaras sólo tiene en cuenta la realidad *física* de que ambas emiten sonidos musicales, no la forma de los dos términos comparados, que es muy distinta en cada caso.

En fin, cuando Jorge Manrique asegura que:

> nuestras vidas son los ríos
> que van a dar en la mar
> que es el morir
> («Coplas a la muerte de su padre»)

el símil se apoya en el comportamiento físico de vidas y ríos, pues ambos son fugaces y terminan en la aniquilación, sin que haya ni pueda haber parecido formal entre ellos.

En un segundo grupo alojaríamos aquellas imágenes tradicionales que se justifican en la semejanza moral o espiritual de dos seres: la mujer, para Lope

> es un ángel y a veces una harpía.

Es un ángel porque tiene, a ratos, su misma bondad; una harpía porque, en ocasiones, es tan perversa como ésta.

Y finalmente habríamos de insertar en un grupo tercero las imágenes tradicionales que emanan de la identidad en el valor con que dos miembros, el real y el evocado, se ofrecen a alguien. Así, cuando el dueño de un comercio dice que su dependiente es «una perla», está significando que ese subalterno *vale tanto* para él como el precioso objeto aludido.

Frente a estos tres tipos y sus posibles variantes se yergue la imagen contemporánea con un carácter, en principio,

fundamentalmente diverso. Adviértase que las tres posibilidades de la imagen tradicional coinciden en un punto: basarse siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) *inmediatamente perceptible por la razón,* entre un plano real A y un plano imaginario B. Cuando un poeta dice «cabello de oro», la emoción suscitada sólo puede originarse después de que nuestro intelecto haya reconocido el parecido objetivo, físico en este caso, que lógicamente media entre el «cabello rubio» y el «oro», y que consiste en el color amarillo que las dos realidades poseen. En la imagen visionaria, por el contrario, nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni aun, en principio, semejanza alguna de los objetos como tales que se equiparan, el A y el B: basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos. Se trata, pues, de una imagen irracional y subjetiva. Retengamos estos dos adjetivos, cuya unión aquí comprenderemos mejor muy pronto.

De un pajarillo pequeño, *gris* y en reposo, un poeta de nuestro tiempo podría decir:

> un pajarillo es como un arco iris,

en cuanto que el «pajarillo» (A) y el «arco iris» (B), en el contexto en que se sitúan, aunque sean tan distintos en la apariencia, despiertan en el lector un sentimiento parejo: un sentimiento de inocencia que percibimos en forma de ternura. Pero ¿es que la semejanza objetiva ha desaparecido? La respuesta depende de lo que llamamos «semejanza objetiva», pues ocurre que aquí sólo existe una semejanza por asociación: los dos miembros de la ecuación imaginativa, el A y el B («pajarillo» y «arco iris») no se parecen entre sí más que por un hecho que es extraño, en cierto modo, a su propia configuración: *el de asociarse, de manera preconsciente,* en la mente lectora, *con un mismo significado.* La

coincidencia no reside, pues, propiamente *en los objetos* en cuanto tales, sino en sus respectivas asociaciones, las cuales además no son percibidas por nosotros a nivel lógico, sino a nivel emotivo, y *ello sólo la última,* a la que denominaremos «significado irracional» o «simbolizado». Pero en cuanto que cualquier lector *debe* percibir, aunque sea de ese modo, tal asociación, podemos hablar, con pleno derecho, pese a todo, de objetividad. Es evidente que si la similitud de la que hablo no se vislumbra al leer más que en forma *emocional,* sólo podremos hallarla a través de un análisis extraestético *de la emoción.* En términos más exactos y técnicos diríamos que A y B, en la metáfora en cuestión A = B (pajarillo = arco iris), se asemejan objetivamente en un significado irracional, y no, como en la imagen tradicional sucede, en un significado lógico. O dicho de modo más tajante: A y B se parecen sólo en que, por el mero hecho contextual de su relación, se han convertido, ambos elementos, en símbolos de un mismo «simbolizado». El método para descubrir esa significación irracional o «simbolizado» en que los dos planos de la imagen vienen a coincidencia es siempre el mismo: preguntarnos por qué A («pajarillo») nos produce un determinado sentimiento (ternura en nuestro caso); y luego realizar idéntica indagación con el término B («arco iris»). Y así, en el caso del pajarillo, es precisamente su pequeñez en cuanto síntoma de indefensión y gracia, *y por lo tanto,* por asociación, de inocencia, lo que nos conmueve; en el caso del «arco iris», se trata de algo en cierto modo parejo: lo que aquí afectivamente nos moviliza es la pureza de sus colores, que parecen como lavados, como limpios, y también *por lo tanto,* por asociación, *como inocentes.* Notemos que al describir lo sentido en cada caso hemos necesitado acudir, en último término, a la misma calificación esencial: al adjetivo inocente. Esto nos indica que ambos seres (el pajarillo y

el arco iris), *que en sí mismo no se parecen en nada*[3], se asemejan por el contrario emocionalmente mucho y de un modo definitivo, en cuanto emisores, desde un determinado contexto igualatorio, de una asociación no consciente o «simbolizado» que les es común: la inocencia. En otras palabras: el pajarillo y el arco iris se parecen en una cualidad, la inocencia, que aunque de hecho no la tienen por sí y ante sí esas criaturas como tales, es puesta, o debe ser puesta, en ellas, preconscientemente, o sea, emocionalmente, por todos los lectores, gracias a las virtudes objetivamente operativas de un determinado contexto: el «pajarillo» y el «arco iris», aunque no sean ni puedan ser inocentes en sentido propio, nos dan la impresión de que lo son, porque esa cualidad se nos asocia a esos seres, en tal contexto, de modo preconscientemente simbólico. En otro libro (*Superrealismo poético...*) he examinado la función que cumple el contexto a este propósito y por qué lo cumple. De momento, baste con decir que el deber lector de que hablo, al proporcionar universalidad a la asociación, es lo que hace, en efecto, objetiva a la similitud puramente asociativa de los dos planos de la imagen que venimos llamando «visionaria», imagen que, por lo dicho, puede ser denominada, asimismo, «simbólica». El proceso mental del lector es, en este caso, doble. Por un lado, la voz «pajarillo» emite este conjunto de sucesivas ecuaciones (pongo entre corchetes los términos que sólo están en forma preconsciente en nuestro espíritu al hacernos con el texto):

---

[3] Repitámoslo: las cualidades del pajarillo (pequeñez, indefensión y gracia) no se parecen a las del «arco iris» (colores lavados y puros). Lo que ocurre es que esas cualidades que una y otra criatura ostentan y que son evidentemente desemejantes se asocian, dentro del contexto, de modo preconsciente, con un mismo significado (inocencia) que entonces llamaríamos «irracional», por ser sólo asociativo *y no consciente,* asociación percibida en la emoción y sólo en ella.

pajarillo [= pequeñez, indefensión = niño pequeño, indefenso = niño inocente = inocencia =] emoción de inocencia en la conciencia.

Por otro, la voz «arco iris» emite otro conjunto de igual especie:

arco iris [= colores lavados, puros = pureza = niño puro = niño inocente = inocencia =] emoción de inocencia en la conciencia.

Y esta emoción dúplice, finalmente coincidente, al constituirse como un deber que ha de ser cumplido, reviste a la expresión metafórica, repito, de universalidad, y, por tanto, de la necesaria objetividad poemática: tal como afirmé, todo lector debe *sentir* que A y B («el pajarillo» y «el arco iris») se parecen.

Al poeta contemporáneo no le importará, en consecuencia, atenuar, al máximo incluso, cuando existe, el parecido objetivo perceptible desde luego por la razón, *si esa disminución lleva consigo, precisamente, un aumento en la semejanza emocional,* que es la que verdaderamente importa (y de rechazo, un aumento en esa otra semejanza que la razón ignora en la lectura, la semejanza en esos elementos que hemos llamado precisamente «irracionales»). Un buen ejemplo de ello lo tenemos, sin duda, en este verso de Vicente Aleixandre dirigido a una muchacha desnuda:

Tu desnudez se ofrece como un río escapando.

El cuerpo desnudo de una muchacha tendida en una pradera puede objetivamente asemejarse a un río. Si a un poeta del siglo XVII, con suficiente arrojo, se le hubiese ocurrido imagen tan valiente, sin duda habría intentado disminuir la osadía de la comparación con negaciones o calificativos que intensificasen de algún modo el parecido objetivo (a la ma-

nera del ejemplo, antes citado, del gongorino «pájaro de Arabia»). Quizá el resultado hubiera sido entonces, más o menos, el siguiente:

Tu desnudez se ofrece como un río
que no escapase...,

o bien:

Tu desnudez se ofrece como un río
breve, parado y con volumen sólido.

Pero Aleixandre, subrayemos, no hace esto, sino lo contrario: aleja *aún más* la semejanza física, inmediatamente perceptible por la razón, entre el río y la muchacha, al escribir con un atrevimiento sólo posible en nuestro siglo:

Tu desnudez se ofrece como un río *escapando*.

La muchacha inmóvil no se identifica con un río «quieto», sino, al revés, con un río «escapando». Lo que la imagen hubiese tenido de tradicional de este modo se desvanece, incrementándose, en cambio, su silueta visionaria. Porque el parecido que Aleixandre percibe entre ese desnudo y el río reside en la *emoción* que ambos seres le producen: una emoción de frescura, de algo que metafóricamente llamaríamos musicalidad (y cuyo implícito soporte objetivo de tipo «irracional» sería, sin duda, el «bien» natural de esas dos criaturas). Por supuesto, esa impresión de natural frescor, de silvestre oreo (y su causa «irracional», el «bien natural»), la produce con más intensidad un río libre, un río «escapando», que no un río de estancadas o congeladas aguas. Ello hace que el poeta se desinterese del parecido físico inmediatamente reconocible por la razón, para aumentar, en cambio, la semejanza emocional entre las dos esferas de la imagen, y por consiguiente, eso sí, como digo, la otra semejanza objetiva, que, por ser sólo asociativa, nos llega a ha-

cerse consciente en la lectura y sólo se halla *implícita*, repito, en la emoción: *verbi gratia:* el «bien» de la elementalidad de los dos objetos comparados, el desnudo y el río que escapa.

Es afirmar lo mismo con otras palabras hablar, como hicimos más arriba, del carácter «racionalista» de la imagen tradicional y del «irracionalista» de la imagen visionaria. Pues, como acabamos de comprobar, la primera exige una intervención raciocinadora que no exige la segunda. Es más, cuando leemos

un pajarillo es como un arco iris

no sólo nos emocionamos sin averiguar por adelantado que el pajarillo y el arco iris se asemejan en su «inocencia», sino que para emocionarnos no precisamos siquiera saber *racionalmente,* sino sólo *sentir* que ese par de seres nos parecen iguales porque los dos nos producen ternura. Aun en este caso, la emoción precede al análisis, el cual, igualmente, es lujo innecesario del que podemos prescindir. Una comparación nos pondrá en claro sobre la legitimidad de este nuevo modo de imagen. Pasamos por una habitación que huele a heno, y puede ocurrir que este olor, *sin que sepamos por qué,* nos ponga alegres. Un análisis del hecho nos mostraría acaso, por ejemplo, que en otro tiempo hemos percibido los efluvios del heno en momentos de gozo. El olor y el estado de ánimo placentero formaron en nuestra alma una representación sintética, indivisible, y ahora, al advenir uno de los elementos del conjunto unitario, adviene el otro. Pero esta explicación que doy es ajena por completo a nuestro gozo actual ante el olor del heno, que no la necesita para existir. Nos alegramos sin saber por qué, del mismo modo que al leer

un pajarillo es como un arco iris

experimentamos la descarga estética sin conocer la causa de

que la equiparación entre el pajarillo y el arco iris sea posible. La imagen visionaria es «irracionalista», pero no caprichosa. La ausencia de arbitrariedad es en ella tan radical como en la imagen de otros tiempos.

Este carácter irracional de la imagen visionaria (y lo mismo diríamos de la visión y del símbolo, que, como después veremos, responden a sus mismas características esenciales) nos indica que la aparición de ésta en la literatura no podía producirse hasta que hubiese entrado en grave crisis el racionalismo estricto de los siglos anteriores [4]. La nueva posición vital de tipo irracionalista *(en un cierto sentido)* propia del hombre contemporáneo, tal como la hemos esbozado páginas atrás [5] es, pues, la que en parte (aun veremos luego otra causa de ello) ha producido el nuevo sistema imaginativo (y, en general, el nuevo aspecto de la poesía). Pero del mismo modo que esta nueva posición vital no es sólo ruptura con una generación anterior, sino con toda una era que comienza acusadamente en Descartes y se dibuja más débilmente desde antes del Renacimiento, la nueva imagen (la nueva lírica) no rompe sólo con una escuela precedente, sino con todo un vasto período literario que se extiende, aproximadamente, desde el siglo XVI (y aun desde el comienzo de

[4] Imágenes visionarias, símbolos y visiones los ha habido antes del período contemporáneo, aunque muy esporádicamente. Sin embargo, en este caso las excepciones vienen verdaderamente a confirmar la regla establecida y no a rebatirla. Después veremos que el símbolo y la imagen visionaria son visibles en San Juan de la Cruz, cuya obra, por su carácter místico, es un intento de bucear en lo más oscuro y escondido del alma (véase el capítulo XI). Y añadamos que, además, la visión, la imagen visionaria, y también el símbolo, se dieron en la lírica y en la fraseología popular, animadas desde siempre por un espíritu alógico. Se produce, como vemos, el fenómeno visionario siempre que un estadio cultural, una escuela, una clase de poesía o un poeta determinado, por uno u otro motivo, se colorea de irracionalismo o de no racionalismo.

[5] Véanse las págs. 163-164.

la literatura) hasta el siglo XIX: en el romanticismo empieza ya, aunque sólo aquí y allá y más bien por síntomas que por efectivas realidades, a resquebrajarse [6]. De ahí se deduce la trascendental importancia de la poesía contemporánea para la historia de la poesía, y también, como consecuencia, la eminencia de su valor estricto. Pues no es lo mismo seguir (aunque sea con originalidad) caminos tradicionales que tener que trazar los caminos mismos. En igualdad de condiciones, la cantidad de empuje creador que el poeta contemporáneo ha precisado poner en actividad es necesariamente mayor, y ello influye correlativamente en nuestro aprecio estético, una vez llegada la hora del juicio crítico.

NUEVA DEFINICIÓN DE IMAGEN VISIONARIA: B EXPRESA IRRACIONALMENTE LAS CUALIDADES a_1 a_2 a_3 DE A

Pero sigamos con la estructura de estas imágenes. Si llamamos «racionales» a las significaciones que aparecen de modo lúcido en nuestra mente, y, como antes dije, «irracionales» a las que sólo aparecen en ella de forma emocional, nos sería dado trazar otra definición de imagen visionaria, que aunque esté implícita en la definición que hace un momento hemos intentado, acaso sea más útil que ésta en ciertos casos, por resultar a veces de más sencillo reconocimiento y comprobación.

La nueva definición podría sonar así: la imagen visionaria se diferencia de la imagen tradicional en que su plano evocado B sirve para destacar las cualidades a_1 a_2 a_3 del

---

6 Como insinúo en el paréntesis, y al comienzo del capítulo dejé dicho también, podríamos formular más valientemente el aserto, y hablar del rompimiento que la nueva imagen significa *con respecto a toda la tradición.*

plano real A, no de un modo «racional», como ocurre en las imágenes tradicionales, sino de manera «irracional», esto es, sin que esas cualidades a_1 a_2 a_3 asomen conceptualmente en nuestra conciencia [7]. Cuando un poeta, al modo «tradicional» llama «oro» (B) a cierto tipo de pelo (A), el lector sabe *perfectamente* y de modo *inmediato*, sabe, pues, *racionalmente*, que esa imagen quiere destacar lo rubio (a_1) de una cabellera (conocimiento que es, además, indispensable a la emoción estética por tratarse de un supuesto suyo); por el contrario, cuando un poeta de nuestro siglo llama «arco iris» (B) a un pajarillo (A), no somos igualmente conscientes en el acto de la lectura de que tal imagen esté destacando la inocencia (a_1) del pajarillo (A), pues el significado en cuestión, el de «inocencia», sólo lo descubrimos, hemos dicho, en un *posterior* análisis *extraestético*. Lo mismo ocurre, para poner otro ejemplo ya analizado, en la imagen «desnudez = río escapando» (y en general, en todas las imágenes «visionarias»), puesto que «río escapando» (B) expresa el bien (a_1)

---

7 Téngase en cuenta, sin embargo, que como toda emoción es una interpretación de la realidad (mi miedo en la selva interpreta la selva como peligrosa) y por tanto lleva en su interior, implícito, un juicio de carácter lógico, o mejor dicho, su equivalencia semántica (en el caso antes aducido tal juicio sería «la selva es peligrosa»), la emoción, si es muy definida como tal emoción (o si el símbolo como tal se ha repetido mucho —ejemplo: el símbolo de la noche para expresar, digamos, muerte—), la emoción puede transparentar ese juicio incluso en el momento de leer, y sin necesidad de ulterior reflexión. Pero aun en este caso, la deferencia entre las imágenes visionarias y las tradicionales subsiste, ya que nos emocionamos antes de que se nos aparezca ese juicio lógico que la emoción precisamente trasluce. Pero si es la emoción la que trasluce el juicio, la emoción ha de ser anterior a nuestro conocimiento del juicio, al contrario de lo que sucede en las imágenes tradicionales, como empecé por indicar. Lo dicho es válido también para el caso de visiones y símbolos, o sea, es válido para toda la irracionalidad verbal contemporánea, y en esto consiste últimamente el giro copernicano que la irracionalidad aporta al arte.

que es el desnudo, pero de manera *irracional*, no de manera consciente.

UNA IMAGEN APOYADA SOBRE UNA REALIDAD A EXPRESA IRRACIONALMENTE CUALIDADES DE UNA REALIDAD DIFERENTE A'

La nueva definición de imagen visionaria que acabamos de presentar nos facilita el examen de la extraña posibilidad (aunque no muy frecuente) que estas imágenes (y no las tradicionales) poseen: la de expresar a veces, de la forma «irracional» que sabemos, a través del plano evocado B, no las cualidades a_1 a_2 a_3 del plano real A, sino las cualidades a'_1 a'_2 a'_3 de otra realidad diferente A'. Cuando Vicente Aleixandre, hablando de las águilas, dice:

> Las alas poderosas
> rompen el viento en mil pedazos,
> mármol o espacio impenetrable

no hay duda de que el poeta llama «mármol» (B) al «viento» (A), no para expresar algo del viento (A), sino para destacar la fuerza *(a'_1)* de las águilas, animal que resulta ser una realidad distinta A' a aquella A («viento»), que sirve, en ese instante, de apoyatura a la metáfora.

IMÁGENES VISIONARIAS EN EL LENGUAJE COLOQUIAL

En un ensayo[8], Ortega se propuso investigar la imagen poética contemporánea. De su análisis extrajo la considera-

[8] He buscado inútilmente en las *Obras Completas* de Ortega el texto concreto donde el autor hace las afirmaciones que menciono. Sin embargo estoy seguro de que ese texto existe, pues incluso en con-

ción de un proceso, cuyo inicio supone en Mallarmé, según el cual, el parecido objetivo entre los dos planos metafóricos va haciéndose cada vez más tenue y remoto, hasta un punto en que el «control» del lector, dice, se aniquila, y éste deja de percibir la semejanza. Si ello fuese verdad, o mejor, toda la verdad, los poetas contemporáneos hubiesen incurrido en error gravísimo, en arbitrariedad y aberración. Pero como sabemos, las cosas son otras, aunque la observación de Ortega se base, muy parcialmente, en un hecho cierto. Lo que Ortega no vio es que el creciente distanciamiento y disimilitud entre los objetos comparados iba siendo sustituido por otro género de equivalencias, perfectamente legítimas y experimentables: las del efecto producido en el lector por los términos equiparados. La imagen visionaria, lejos de ser fruto de un capricho incontrolable, resulta una genial innovación. De ningún modo es menos humana ni natural (permítaseme el uso de tan dudosa expresión) que la utilizada tradicionalmente. La prueba de esa «naturalidad» y «humanidad» (si fuese necesario probar algo en sí mismo evidente) la hallamos en el hecho de que ese mismo tipo metafórico es utilizado por el hombre precisamente cuando el hombre se manifiesta con más espontaneidad: en el lenguaje coloquial y en el sueño, e incluso, a veces, en el «lapsus linguae». Veámoslo.

Todos hemos escuchado en boca de españoles, siempre tocados de terribilidad sexual, esta frase alucinante: «Fulana está como un tren». A un soldado le oí la siguiente pregunta retórica, dicha como «piropo», al paso de una esbelta muchacha: «¿dónde vas, camión?»[9]. En ambos casos, se

versación privada tuve ocasión de comentarlo con el propio Ortega, dos años antes de su muerte.

[9] Una muchacha brasileña muy guapa me contó que en su país alguien al verla pasar exclamó: «¡Maracaná!», nombre de un inmenso campo de fútbol.

trata de imágenes visionarias en estado puro. Una guapa chica, en principio y de modo directamente apreciable, no se parece nada a un «tren» o un «camión», como un «pajarillo» no se parecía nada, en ese mismo sentido, a un «arco iris». Pero a ciertos compatriotas nuestros, por lo visto, el tránsito de la gracia femenina les produce un *efecto* que por su maximalismo se asemeja al que un tren o un camión les suscita. Obsérvese que también aquí, como en los casos antes citados de poetas contemporáneos, la ecuación metafórica se basa sólo en la emotividad; o, dicho de otro modo, en una coincidencia objetiva que es puramente asociativa y además no consciente. Lo que un «camión» o un «tren» tengan de común con una linda muchacha es, en efecto, de esa índole no lúcida y se resistiría a un análisis que no sea escrupuloso y bien encauzado. Intentémoslo. De esa mujer ¿qué es lo que produce la fuerte impresión susomentada? ¿Y qué de ese tren o camión? Evidentemente, en el primer interrogante se trata de la *gran* belleza; en el segundo, de la *gran* aparatosidad y concomitancias sonoras (ruido, etc.). El punto de coincidencia aparece, pues, en el adjetivo de cantidad y consiste en una asociación *preconsciente* con la noción de *grandeza*. Nótese que de esa noción somos, en efecto, inconscientes al oír la frase que analizamos. Diríamos que, en su origen, *antes de perder por lexicalización la irracionalidad* [10], la expresión susodicha resulta tan «visionaria», valiente y avanzada como la que más lo sea de la poesía contemporánea. Cuando Vicente Aleixandre escribe:

Águilas como abismos,
como montes altísimos,

---

[10] Al perder la esencial irracionalidad por ingreso en la «lengua» lo «visionario» desaparece (véase la pág. 240).

crea dos imágenes muy semejantes a las coloquiales de que hicimos mención. También aquí la relación «águilas-abismos», «águilas-montes altísimos» se fundamenta sólo emotivamente, porque el parentesco objetivo no comparece en la intuición lectora de modo inmediato, sino sólo por implicación, que únicamente un análisis extraestético revelaría. Partamos de la percepción intuitiva. Tal como la palabra «águila» se nos da en el contexto, suscita en mí una impresión de fuerza y energía que se parece a la que me suscita el vocablo «abismos», o la expresión «montes altísimos». *Detrás* de esa impresión, que es lo único que cuenta en la creación y en la lectura, se halla el parecido objetivo, como un soporte no inteligible de la emoción. Quiero decir que ese soporte, aunque invisible, permite el montaje emocional, y sin él éste no se daría. ¿En qué se asemejan objetivamente un águila y un abismo, o un águila y un monte altísimo? El águila tiene vigor *grande,* y el abismo o el monte altísimo, por su magnitud, tienen asimismo *grandeza. Se trata, pues, exactamente de lo mismo que veíamos en el caso coloquial anterior.* Lo curioso es que el soldado que llama «camión» a una muchacha que le gusta, o la persona que dice de Carmen «que está como un tren», puestos frente a los dos versos aleixandrinos que hemos comentado, probablemente los declararían incomprensibles. Así de sorprendentes somos los hombres.

LA IMAGEN VISIONARIA Y LA IMAGEN ONÍRICA

Pasemos ahora a las imágenes oníricas. El sueño, según lo entiende el psicoanálisis, aunque utiliza también metáforas de cariz gemelo a las que apellidábamos «tradicionales» (esto es, basadas en la semejanza objetiva inmediatamente

perceptible de dos elementos), emplea características mente otras imágenes que sólo por paralelismo con lo que ocurre en la lírica denominaríamos visionarias: imágenes que se fundamentan en la emoción parigual que dos términos suscitan en el soñador. Quisiera poner un ejemplo claro de ello: ha de permitírseme, en consecuencia, agrandar, algo caricaturescamente, los hechos, simplificándolos a la vez, para que su mayor tamaño y menor complejidad les confieran límites netos de fácil comprensión.

Supongamos que la persona Z ha sido objeto de amenazas por parte de X; supongamos también que Z, en otro tiempo, hubiese presenciado un crimen en un encinar. Cabe que cierto día esa persona Z sueñe con una encina que le aterroriza. El análisis de tal sueño pudiera mostrarnos a las claras que la encina aterrorizante, en cuanto que la alude, no es en el proceso onírico otra cosa que la representación imaginativa (o «contenido manifiesto») de una diferente realidad (o «contenido latente»): la persona de X[11]. Es evidente, pues, que el sujeto ha establecido oníricamente la relación imaginativa entre la persona de X y un árbol, no porque ambos seres ostenten objetivamente un parecido, sino en virtud de que ambos le suscitaron, en distintas épocas de su vida, un sentimiento semejante: terror.

Hasta aquí, la imagen visionaria y la imagen onírica de tal especie funcionan, en la apariencia, al menos, de igual modo. Sin embargo, seguramente los lectores habrán observado la esencial disparidad entre un fenómeno y otro. La emoción de que la imagen visionaria es sustentadora en poe-

[11] La encina se le presenta a Z en el sueño asociada a un sentimiento de terror porque en otro tiempo, como hemos dicho, Z asistió a una escena terrorífica (un crimen) en un encinar. Y ese árbol, a su vez, es en el proceso onírico representación figurada de X, porque también X, con sus amenazas, ha suscitado previamente terror en el sujeto.

sía pretende ser *universal.* Quiero significar con ese adjetivo que, si la imagen está poéticamente lograda, todo hombre sensible a lo poético ha de experimentar, aunque de modo oscuro, sin raciocinio, la semejanza emotiva que existe entre los dos planos de la metáfora, el real y el fantástico; por ejemplo, entre un pajarillo y un arco iris. Si ese emocional contacto no se experimenta de modo general, es que el artista, pese a su voluntad en pro, ha fracasado en su menester.

Ahora bien: ¿poseen universalidad las imágenes oníricas de esta clase? Evidentemente, no. El soñador de nuestro cuento asocia un árbol a un hombre, gracias a que en su vida, en su vida personalísima, intransferible, le aconteciera un hecho que sólo a él le ha atañido: contemplar con espanto un asesinato en un encinar. Si a todas las criaturas les hubiese sucedido algo idéntico y en todas se hubiese provocado un resultado psíquico igual (cosa, claro es, prácticamente imposible) la imagen sería válida para todas ellas. Pero como eso no ocurre, sólo al protagonista que hemos inventado (y quizá, casualmente, a alguna otra persona aislada) puede servirle esa imagen como representación de lo que ocasiona miedo.

En suma: las imágenes oníricas de que hablamos son, en principio, sólo individualmente serviciales; se vinculan valiosamente a un solo ser: el que las sueña (por eso en el psicoanálisis los sueños no pueden, por lo general, interpretarse sin los comentarios y asociaciones del paciente). Por el contrario, las imágenes visionarias se caracterizan por su universalidad; se dirigen sustantivamente al vasto grupo de los hombres, aunque accidentalmente algunos no lleguen a apreciarlas por una quiebra de su personal sensibilidad (y por eso nosotros podemos, al revés de lo que les pasa generalmente

a los psicoanalistas, analizar una imagen visionaria, sin consultas previas con el autor).

LA IMAGEN VISIONARIA
Y EL «LAPSUS LINGUAE»

Un resultado similar obtendremos al comparar la imagen visionaria con el *lapsus linguae*. Ambos fenómenos poseen idéntica raíz, y su diferencia será la misma que hemos observado entre el procedimiento poético y la manifestación onírica. Recuerdo que cierto amigo mío, novio de una muchacha a quien denominaré Rosario, se encontró una mañana con un compañero de estudios que llevaba de paseo a una hija suya de tres años, de nombre Clara. Mi amigo sabía perfectamente cómo se llamaba la niña, pero al acariciarla con ternura, le dijo, erróneamente, «Rosarito». Este *lapsus linguae* es, a todas luces, equiparable a la imagen contemporánea que conocemos. El sujeto de nuestra anécdota llamó Rosarito a Clara porque Clara le inspiró en aquel instante un sentimiento de ternura parecido (con las naturales diferencias) al que su novia le provocaba. La coincidencia que buscamos entre el par de actividades a cuyo análisis atendemos se nos evidencia si reducimos ambas a una fórmula única. En los dos casos (el poético, el psicológico) una persona (el poeta, el amigo de nuestra historia) ha otorgado a un ser (el pajarillo, Clara) el nombre de otro ser (arco iris, Rosario), *en principio* no porque tales criaturas se parezcan objetivamente, sino porque ellas le producen sentimientos aproximados. Sin embargo, los hechos que acabamos de relacionar no se confunden totalmente. La imagen visionaria es universal (ya sabemos lo que esa palabra significa), mientras el *lapsus linguae* es (como la metáfora de los sueños acostumbra) de índole particular. Sólo el protagonista

del suceso narrado (o únicamente *por azar* otra persona en circunstancias de análogo personalismo) es capaz de vivir la relación emotiva que dio origen al error.

IMÁGENES VISIONARIAS EN CIERTO JUEGO ACTUAL DE SOCIEDAD

Y aun nos es dado encontrar a la imagen visionaria en otro lugar extrapoético: actuando como entretenimiento en reuniones sociales. Hay, en efecto, un juego de sociedad, propio en exclusiva de nuestra época, cuyo comentario tiene interés para nosotros. Consiste en que alguien ha de adivinar el nombre de una persona A conocida de todos, haciendo a los presentes, que lo han convenido, preguntas de este tenor: «Si esa persona [A] fuese color, ¿qué color sería?». «Si fuera nota musical, ¿qué nota sería?» «¿Y si fuese paisaje, obra literaria, estatua, cuadro, rey, actor de cine, río?»

Este juego no pudo haber nacido más que en un tiempo irracionalista y subjetivista como el que hemos llamado «contemporáneo», porque, como es fácil de ver, está basado en el uso de imágenes visionarias. En efecto: la semejanza entre una persona humana A y un color B_1, una nota musical B_2, un paisaje B_3, etc., no puede ser inmediatamente objetiva, sino, en principio, puramente emocional. Tal persona A (plano real) me producirá una impresión Z, que es la misma (aproximadamente) que me produce un determinado color B_1, una determinada nota musical B_2, un paisaje B_3, etc. Yo, perteneciente al grupo que ha convenido el nombre A a descubrir, y que sé quién esa persona sea, debo, para responder a las preguntas del que ha de averiguar el nombre, buscar, entre los colores, las notas musicales, los paisajes, estatuas, etcétera, aquellos que me impresionen de un modo seme-

jante a como me impresiona la persona A. Partiendo de ésta como de un plano real, elaboraré una serie de imágenes que le convengan, y que han de ser rigurosamente visionarias, repito, puesto que sólo se justifican irracionalmente en la emoción, y no en el parecido objetivo, imperceptible en lo inmediato, y así hablaré de un color B_1, una nota musical B_2, un paisaje B_3, etc. Si por el contrario, soy el encargado de hallar el nombre del personaje A en cuestión, realizaré un trabajo «poético» idéntico, sólo que en dirección opuesta. Tomando como punto inicial el color B_1, la nota musical B_2, el paisaje B_3, he de encontrar entre los personajes históricos aquel que me traiga la misma impresión Z a que B_1, B_2, B_3, me llevan [12].

Para explicarnos la aparición de este juego en la sociedad de nuestro momento, no es necesario pensar en un influjo de la poesía contemporánea sobre el inventor de aquél y sobre quienes en aquél participan. Es más bien, a mi juicio, una determinada situación irracionalista del hombre de nuestro tiempo la responsable del parecido entre ambos fenómenos. Una época es siempre un organismo, un sistema de relaciones, cuyos contenidos forzosamente han de ser entre sí congruentes.

Lo curioso del caso es que habrá personas que, tras haber pasado ratos muy divertidos con este entretenimiento, se sientan escandalizadas o indignadas con los «atrevimientos» visionarios de los poetas del siglo XX; una vez más comprobamos el extraño modo de funcionar la indignación o la escandalizada sorpresa en el alma de algunos hombres.

---

[12] En este caso, si he de ser exacto, tomaré a esos elementos B_1 B_2 B_3 como los que más adelante (véanse las págs. 260 y sigs.) hemos de llamar aquí «símbolos».

DESARROLLO ALEGÓRICO DE UNA IMAGEN TRADICIONAL Y DESARROLLO NO ALEGÓRICO DE LAS IMÁGENES VISIONARIAS. IMÁGENES VISIONARIAS CONTINUADAS

Veamos ahora lo que pasa cuando una imagen visionaria se desarrolla, haciéndose así «continuada» (a veces a lo largo de todo un poema) y la diferencia entre este desenvolvimiento y el analítico de una imagen tradicional.

La imagen tradicional, como es sabido[13], se desarrolla alegóricamente. Quiero decir que si el plano imaginario B se descompone en sus elementos b_1 b_2 b_3... b_n, su correlativo plano real A debe igualmente descomponerse en otros tantos elementos a_1 a_2 a_3... a_n, «en correspondencia matemática y miembro a miembro», de forma que a_1 se relacionase con b_1; a_2 con b_2; a_3 con b_3; a_n con b_n. Tradicionalmente se reservaba el nombre de alegoría a una imagen como la descrita cuando ocupaba la totalidad de un poema. Pero este carácter exhaustivo no es esencial, a mi juicio, y nosotros podemos prescindir, por tanto, de tal exigencia, y llamar alegoría a una imagen, aunque no cubra la totalidad de un poema, si en su desarrollo mantiene la correspondencia término a término entre el conjunto evocado y el real. Y así será, en nuestra nomenclatura, alegórico, el siguiente pasaje de Góngora, citado por Dámaso Alonso[14]:

Sobre trastes de guijas
cuerdas mueve de plata
Pisuerga hecho cítara doliente,

[13] Véase Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1942, págs. 215-217.

[14] *Ibid.*

y en robustas clavijas
de álamos las ata
hasta Simancas que le da su puente,

puesto que cada ingrediente de la realidad A (río Pisuerga) queda traducido a otro de la evocación B, cítara: guijas *(a_1)* = trastes *(b_1)*; corriente del río *(a_2)* = cuerdas de plata del instrumento *(b_2)*; álamos *(a_3)* = clavijas *(b_3)*; puente de Simancas del río *(a_4)* = puente de la cítara *(b_4)*.

Frente a este tipo tradicional de desarrollo imaginativo o alegoría se viene a situar el desarrollo no alegórico de la imagen característicamente contemporánea. La novedad consiste en que ahora el plano real A no reacciona frente a la proliferación b_1 b_2 b_3... b_n del plano imaginario B emitiendo, a su vez, términos a_1 a_2 a_3... a_n correlativos a aquéllos; antes, estos elementos b_1 b_2 b_3... b_n se justifican exclusivamente como emanación de B. Quiero decir que cuando el lector encuentra en la esfera de evocación B esos términos b_1 b_2 b_3... b_n, no debe buscar en la realidad A el soporte realista a_1 a_2 a_3... a_n que les dé curso legal. Los legaliza B, o si queremos mayor rigor, los legaliza la emoción Z en que A y B coinciden, y por la que, a su vez, esos miembros A y B han podido ofrecerse en ecuación:

$$A = B\, b_1\ b_2\ b_3 \ldots\ b_n$$

↘ ↙
Z

En efecto, los ingredientes b_1 b_2 b_3... b_n sirven para reforzar la impresión Z en que suponemos coincidentes a A y B. Advierto que este tipo de desarrollo visionario puede afectar también, durante el período contemporáneo, a las imágenes tradicionales en que a veces recaen nuestros poetas del siglo XX. De este modo, esas imágenes, al visualizarse en su

desarrollo [15], abandonan de hecho su «tradicionalidad» adquiriendo la plasticidad que caracteriza a la nueva imaginería.

Los ejemplos de desarrollo visionario de la imagen en Rubén Darío y en Machado son escasísimos (dos en Machado, y pocos más en Rubén Darío) [16]. Sólo a partir de la obra de Juan Ramón Jiménez son registrables con abundancia y ejemplaridad. He aquí un caso diáfano en Aleixandre, que es además muy proliferante, pues ocupa la totalidad de una composición:

Miré tus ojos sombríos bajo el cielo apagado.
Tu frente mate con palidez de *escama*.
Tu boca, donde un borde morado me estremece.
Tu corazón, inmóvil como una piedra oscura.

Te estreché la cintura, fría culebra *gruesa* que en mis dedos resbala.
Contra mi pecho cálido sentí tu paso lento.
Viscosamente fuiste sólo un instante mía,
y pasaste, pasaste, inexorable y *larga*.

Te vi después, tus dos ojos brillando
tercamente, tendida sobre el arroyo puro,
beber el cielo inerme, tranquilo, que ofrecía
para tu *lengua bífida* su virginal destello.

Aun recuerdo ese brillo de tu testa sombría,
negra magia que oculta bajo su crespo acero
la luz nefasta y fría de tus pupilas hondas,
donde un hielo en abismos sin luz subyuga a nadie.

A nadie. Sola, aguardas un rostro, otra pupila,
azul, verde, en colores felices que rielen
claramente amorosos bajo la luz del día,
o que revelen dulces la boca para un beso.

---

15 Véase más adelante (pág. 266) el carácter plástico y visual de las imágenes visionarias.

16 Véase notas 20 y 21 a la pág. 221.

Pero no. En ese monte pelado, en esa cumbre
pelada, están los *árboles pelados que tú ciñes.*
¿Silba tu boca cruda, o silba el viento roto?
¿Ese rayo es la ira de la maldad, o es sólo
el cielo que desposa su fuego con la cima?

¿Esa sombra es tu cuerpo que en la tormenta escapa,
herido de la cólera nocturna, en el relámpago,
o es el grito pelado de la montaña, libre,
libre sin ti y ya monda, que fulminada exulta?

A lo largo de todo el poema, el autor ve como «serpiente» (B) a una mujer (A). Tal imagen sería tradicional si hallase origen en el hecho de que la mujer en cuestión fuese «mala» y se asemejase así racionalmente a la «serpiente», que, desde la perspectiva humana, es igualmente perversa. Pero no es ése, a todas luces, el sentido de la composición aleixandrina. Aleixandre denomina «serpiente» (B) a la protagonista (A) de su poema no porque ambos seres se parezcan *racionalmente* en la maldad, sino porque ambos le inspiran un *sentimiento Z* de repudio. El parecido objetivo entre A y B (a_1 a_2 a_3) no asoma, pues, en la conciencia del lector, sino sólo, si acaso, accidentalmente, en la conciencia de quien se ocupa en la labor extraestética de escrutar sus impresiones tras la lectura; la mujer de que se trata no ama, y, por tanto, desde la concepción aleixandrina del mundo no tiene realidad verdadera: su realidad, al ser meramente aparencial, resulta negativa (a_1) y en consecuencia execrable, como lo es la serpiente, a causa de la negatividad de otro orden que constituye su ser, cuando mirado por el hombre. Pero, repito, esta semejanza sólo asociativa («negatividad») no cuenta en el momento de leer el poema, pues que no se percibe. Lo que se percibe, y únicamente con la sensibilidad, es el parecido emocional: la imagen es, por tanto, visionaria, como empecé por sentar.

Pero lo que me importa destacar en el presente análisis no es eso, ya que como he dicho hace poco, nada impediría que una imagen tradicional recibiese en nuestro siglo un desarrollo visionario. Lo que nos interesa es, pues, esto último: hacer ver cómo, en efecto, la imagen «serpiente» se desarrolla visionariamente, al descomponerse en unos elementos b_1 b_2 b_3... b_n (escamas, b_1, grosor, b_2, viscosidad, b_3, largura, b_4, lengua bífida, b_5, árboles pelados que la serpiente ciñe, b_6, etc.[17]), que miembro a miembro no tienen traducción distinta en el plano real, sino que se justifican exclusivamente en el plano evocado «serpiente», o mejor dicho aún, en la emoción Z de repulsión que esa «mujer» y esa «serpiente» inspiran al poeta: y así, la viscosidad, la lengua bífida, etc., del animal refuerzan, evidentemente, la repulsión. De otro modo: cuando el poeta dice que la serpiente (B) es larga *(b_4)* no significa que la mujer A sea alta; cuando expresa que la serpiente es gruesa *(b_2)* no pretende dar a entender que la mujer sea gorda; cuando asegura que tal animal posee lengua bífida *(b_5)* no insinúa que su correlato femenino sea suelto de palabra y que la ejercite en calumniar al prójimo, etc. Con esas notas que a la serpiente se atribuyen no se dice, en suma, nada de la mujer, sino exclusivamente de la serpiente, y su finalidad estética no es otra que producir en el lector un más agudo sentimiento de repulsión (Z) con respecto a la protagonista del poema.

---

[17] Asigno esos términos algebraicos a los sucesivos elementos de la imagen algo arbitrariamente, pues, por supuesto, no son sólo seis los términos *b* del plano evocado.

LA CAUSA DEL DESARROLLO NO ALEGÓRICO ES LA IRRACIONALIDAD DE LAS IMÁGENES VISIONARIAS

Tras este análisis comprendemos que algunas de las imágenes visionarias que antes hemos aducido como ilustraciones del procedimiento, manifestaban ya, en crecimiento mucho menos fecundo, este tipo de desarrollo no alegórico. Y así el gerundio «escapando» y el adjetivo superlativo «altísimos», que vemos respectivamente en las expresiones ya citadas:

Tu desnudez se ofrece como un río escapando

y

águilas...
como montes altísimos

se relacionan y justifican en los planos imaginarios B que corresponden a las imágenes «desnudez (A) = río (B)» y «águilas (A) = montes (B)» y no en los planos reales A de esas imágenes: no hay nada en la «desnudez» (A) y sí en el «río» (B) que pueda *escapar*, ni nada a que el poeta se refiera en las águilas (A) y sí en los montes (B) que pueda ser «altísimo» [18]. Y precisamente es en estos ejemplos donde se nos hace más manifiesto e incuestionable el hecho, observable en todos los casos, de que esta libertad de proliferación con que en las imágenes visionarias el plano evocado se independiza del real se debe al hecho, ya sabido por nosotros, de que a estas imágenes no les importa el parecido objetivo inme-

[18] Pues sin duda alguna el poeta no está aludiendo a que el águila vuele alto, como se ve en la oposición «abismos-montes altísimos»:

águilas como abismos,
como montes altísimos.

diatamente reconocible por la razón en el acto de la lectura, que pueda mediar entre los dos planos A y B. Como ese parecido carece de interés, puede ser destruido aún más, e incluso por completo, con el desarrollo unilateral de la esfera de evocación B, que acaso, en alguna ocasión, hasta es factible que llegue a la curiosísima extremosidad de nombrar y hacer patentes como propias de B aquellas características suyas que se oponen taxativamente a las que tiene A. De este modo, en un poema del libro *Espadas como labios,* Aleixandre llama a una «playa amarilla» (A), «cabeza no amarilla» (B):

esa tierna cabeza no amarilla,

(«Siempre», del libro *Espadas como labios)*

sólo por la razón de que las cabezas humanas (B), en efecto, no son amarillas *(b_1),* y aunque la playa, que es aquí el plano real A, tenga, precisamente, el color que se niega a la imagen.

EJEMPLOS EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Como dije antes, la poesía de Juan Ramón Jiménez frecuenta ya sistemáticamente esta modalidad imaginativa:

Será mi seco tronco con su nido desierto,
y el ruiseñor que se miraba en la laguna
callará, espectro frío entre el ramaje yerto,
hecho ceniza por la vejez de la luna.

(Elejías intermedias, poema 82 de la *Segunda antolojía poética)*

En este poema, el yo del protagonista (A) se compara a un seco tronco (B), y tal plano imaginario, como digo, desarrolla elementos sin correspondencia alegórica en el plano

real: poseer un nido *(b_1)* y un ruiseñor *(b_2)* que se refleja en una laguna *(b_3)* y aún se alude, de este mismo modo, a un ramaje *(b_4)*.

En *Diario de un poeta recién casado* hay un poema cuya extraña configuración resulta de usar esta misma técnica, pero haciendo proliferar en el plano imaginario B elementos culturalistas y librescos. La inmensa planicie del mar (A) se compara con La Mancha (B), región que aparece unida en el poema al recuerdo de D. Quijote y Sancho *(b_1 b_2...)*:

> Sí. La Mancha, de agua.
> Desierto de ficciones líquidas.
> Sí. La Mancha, aburrida, tonta.
>
> —Mudo, tras Sancho triste,
> negros sobre el poniente rojo, en el que aún llueve,
> don Quijote se va, con el sol último,
> a su aldea, despacio, hambriento,
> por las eras de ocaso.
>
> Oh mar, azogue sin cristal,
> mar, espejo picado de la nada.

Como acabo de insinuar, los componentes *b_1 b_2...* (Don Quijote, Sancho, etc.) del plano imaginario B (La Mancha) no tienen en el plano real A (mar) esa traducción minuciosa y exhaustiva que caracteriza a la alegoría.

CUALIDADES O ATRIBUTOS IMAGINATIVOS QUE DESCIENDEN DESDE EL PLANO IMAGINARIO B AL PLANO REAL A

He sacado a relucir este caso de Juan Ramón Jiménez, no sólo por la rareza de su constitución cultista, sino, sobre

todo, porque nos sirve de tránsito hacia un fenómeno diferente, propio también de la poesía contemporánea con que a veces se «completa» el anterior, al cual, en efecto, «supone». Consiste en que esos ingredientes b_1 b_2 b_3 que crecen sobre el plano imaginario B sin conexión alegórica con el plano real A, descienden, sin embargo, a A, en ocasiones, con lo que A aparece con las cualidades o las funciones, etc., que son propias de B[19]. Este fenómeno se da poquísimas veces en Rubén Darío[20] y menos en Machado[21]. Pero en Juan Ra-

---

19 Este procedimiento se adelanta, como tantos otros (aunque sin la peculiar irracionalidad que sabemos), en la comicidad (teatro y novela del siglo XVII), y que yo sepa, en *Las Soledades* de Góngora se da alguna rara vez, también sin irracionalidad y con otra configuración (para ambos casos, véase mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre*, ed. Gredos, 2.ª ed., Madrid, 1968, págs. 233 y sigs. y 241 y sigs.).

20 Veo cuatro ejemplos tan sólo en Rubén Darío: «Tu idea tiene cráteres y vierte lava» («Salvador Díaz Mirón», de *Azul);* «cuando los alcázares llenó de fragancia / la regia y pomposa rosa Pompadour» («Era un aire suave»); «luz que el más rojo resplandor arranca / al diamante terrible de los celos» («Alaba los ojos negros de Julia», de *Prosas Profanas);* y «en que la idea-perla su oriente acusa» («Elogio de la seguidilla», de *Prosas Profanas).* Sólo comentaré el primer ejemplo: el pensamiento de Díaz Mirón (dice Rubén Darío) es fuerte como la montaña y ardiente como la lava. Se compara así implícitamente a un volcán (B) *que tiene cráteres* (b): esa condición del volcán (B), tener cráteres (b), pasa al plano real A, la «idea» o pensamiento del poeta mejicano.

21 En Machado sólo veo dos casos; uno en el poema LXXIX:

> Desnuda está la tierra
> y el *alma aúlla* al horizonte pálido
> *como loba* famélica

y otro, a poema entero, constituido por la pieza XXII:

> Sobre la tierra amarga,
> caminos tiene el sueño
> laberínticos, sendas tortuosas,
> parques en flor y en sombra y en silencio;
> criptas hondas, escalas sobre estrellas,
> retablos de esperanzas y recuerdos.

món Jiménez se convierte ya en característico y, por supuesto, es habitual de los poetas de la generación del 27. Aparte del poema sobre el mar = La Mancha, antes copiado, donde el artificio, si se da, se da de manera poco clara y muy cuestionable, los ejemplos de contornos nítidos se multiplican en Juan Ramón Jiménez:

y cual lobo hecho oveja, temblorosa y perdida
volvía por el campo, balando, mi amargura.

Al plano real A, «amargura», se le atribuye lo propio del plano imaginario B, «oveja» (o, más exactamente, «lobo hecho oveja»): *balar, volver por el campo*, etc. En este texto se producen las dos posibilidades en que se bifurca el procedimiento: que la cualidad de B que se atribuye a A exprese algo de A, *aunque siempre de modo irracional*, o sea, de modo puramente emotivo (no consciente, por tanto, a nivel lógico), o que no exprese nada de A y sólo se relacione con B. Y así, que la amargura «bale» puede sugerir queja de esa forma que digo, pero «venir por el campo», sólo se halla justificado por la imagen B, «oveja». Cuando hay justificación en el plano real A, la diferencia con la alegoría subsiste; y tal diferencia no consiste sólo en la irracionalidad del sentido que tiene en A la atribución (ello es, no consiste sólo

---

Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólicos de viejo—;
imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino... lejos.

En el primer ejemplo, el hecho de aullar, propio de la imagen B, loba, pasa al plano real A, el alma. En el ejemplo segundo, se compara al sueño (plano real A) con un paisaje (B) y los elementos b_1 b_2 b_3 de éste (tener sendas, parques, etc.) se transfieren al plano real A (el sueño).

en la falta de conciencia por parte del lector de ese sentido, en cuya mente aparece éste, en efecto, de manera exclusivamente emocional): la discrepancia radica también en que, como ya he dicho, no hay una traducción diferenciada en A, ni siquiera irracional, para cada uno de los miembros b_1 b_2 b_3 de B, sino que los miembros b_1 b_2 b_3 que tienen significación irracional en A tienen todos ellos *la misma significación* (no hay, pues, en A traducción «matemática y miembro a miembro» de las proliferaciones b_1 b_2 b_3 de B, como ocurre en la alegoría). Tal es lo que puede observarse en este otro ejemplo de Juan Ramón Jiménez, que de paso nos muestra algo similar en su género a lo que vimos antes en Aleixandre: que cierta cualidad desarrollada en B visionariamente y atribuida a A se opone a las cualidades verdaderas de A, aumentando así la sorpresa que es inherente a esta técnica y su finalidad más destacada:

> poco a poco las hojas secas van cayendo
> de mi corazón mustio, doliente y *amarillo*.

Al corazón (A) que está, aunque implícitamente, comparado con un árbol otoñal, se le conceden las cualidades de éste: caérsele las hojas, ser «mustio», «doliente» y «amarillo». Pero la amarillez, que se postula del corazón, va contra su verdadero color: algo parecido, repito, al ejemplo aleixandrino de la «cabeza no amarilla», sólo que en el ejemplo de Jiménez se da un paso más, aunque sólo en cierto sentido [22], y la cualidad que aparece como extravagante con respecto al plano real A no queda respetuosamente quieta, en el plano imaginario B, como allí sucede, sino que se atreve a calificar

[22] Pues en otro sentido es más valiente Aleixandre, ya que niega como propio de B precisamente el color amarillo que es propio de A («playa»), con el que B («cabeza») se identifica: «cabeza no amarilla».

al mismo plano real A donde constituye contradicción: «corazón amarillo».

Pero aparte de esto, vemos aquí también, como adelanté, el carácter comunitario que posee en A la traducción irracional de los términos b_1 b_2 b_3 que, procedentes de B, se le atribuyen. Pues caérsele al corazón las hojas y ser éste «mustio» y «amarillo» significa, del modo no lógico que he dicho, *una misma cosa:* la tristeza en que ese corazón se halla.

En cuanto al caso de no hallarse en A significación ni aun irracional, para la cualidad que viene desplazada desde B, pondré un ejemplo aún más evidente que el antes aducido de la «amargura» que vuelve «por el campo». Juan Ramón Jiménez, en un poema titulado «Cuarto» (que lleva el número 59 de la *Segunda antolojía poética)* ve las «cosas» como personas. Aunque se trata de una «personificación», procedimiento muy antiguo, y especialmente propio de la literatura medieval, podríamos, para simplificar el análisis, considerar el recurso como una metáfora, en que se produjese el fenómeno que ahora investigamos, con lo que tal «metáfora», aunque «tradicional», se *visioniza.* Habla, pues, el poeta de cosas (A) = personas (B):

¡Cómo les gusta lo que a uno
le gusta; cómo se esperan,
y a nuestra vuelta, qué dulces
nos sonríen, *entreabiertas!*

Es palmario que lo propio de B, las personas, *entreabrir* la boca al sonreír, que el poema concede a A, las cosas, no significa en el poema nada de las cosas, pese a que, por el contrario, el hecho de sonreír, que también se les concede, no carezca en ellas de sentido.

UNA VARIEDAD DEL FENÓMENO ESTUDIADO: UNA IMAGEN BASADA EN UNA CUALIDAD QUE SE SUPONE COMÚN A LOS DOS PLANOS A Y B SÓLO ES, EN REALIDAD, PROPIA DE B

Constituye una interesante variedad del procedimiento en sentido general que estudiamos, el caso en que la comparación entre los dos términos, A y B, se basa en una cualidad supuestamente común a ambos, pero que, en realidad, sólo es propia del plano imaginario B. Tal cualidad de B se supone, pues, como propia de A, se atribuye a A, con lo que, en el fondo, este recurso es el mismo que venimos considerando, según empecé por sentar:

Fragancia
rosada como la aurora.
....
reidora, serena, *azul*
como los cielos del agua.

(Juan Ramón Jiménez: *Primeros libros de poesía,* ed. Aguilar, Madrid, 1964, página 984)

En las metáforas «fragancia (A) = aurora (B)», y «fragancia (A) = cielos del agua (B)», las cualidades de los respectivos planos imaginarios B (aurora, ser rosada; cielos del agua, ser azules) pasan a A, apareciendo una «fragancia rosada», una «fragancia azul». En Juan Ramón Jiménez sólo encontré un caso, el que acabo de citar, pero, en cambio, el procedimiento es no sólo muy característico sino habitual en *Espadas como Labios* y en *La Destrucción o el Amor,* de Vicente Aleixandre:

Eres *azul* como noche que acaba,

dice el poeta de una muchacha que evidentemente no es «azul»: quien es azul es notoriamente sólo la noche.

LA IMAGEN VISIONARIA Y LA IMAGEN CÓMICA

Cambiemos ahora de punto de vista, y preguntémonos cuál sea uno de los efectos que a veces produce inadecuadamente la poesía «contemporánea» (y más concretamente sus imágenes) a ciertos incomprensivos lectores nada o escasamente avezados a ella: he visto con alguna frecuencia que lectores tales se reían al encararse, por ejemplo, con un poema de Lorca.

Pero la risa no es un fenómeno inmotivado. Algo, pues, habrá en la estructura de esa poesía que permita de algún modo incorrecto la hilaridad, a primera vista por completo inexplicable.

La más leve reflexión nos lleva a este primer resultado de enunciación casi superflua: aquellos individuos veían las imágenes visionarias de la lírica lorquiana *como si fuesen imágenes cómicas*. Este punto de partida, aunque de faz aparentemente obvia, nos va a descifrar el enigma que la sorprendente risa ha planteado. Sólo nos falta examinar qué cosa sea una imagen cómica; o con giro más exacto: en qué se distingue una imagen cómica de una imagen poética.

La cosa no parece grave: ya en un libro mío anterior [23] intenté, de paso, obtener la diferencia entre ambos tipos de imágenes que más adelante [24] hemos de esclarecer quizá por

---

[23] *La poesía de Vicente Aleixandre*, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2.ª ed., Madrid, 1968. La 1.ª edición, ed. Ínsula, Madrid, 1950, págs. 76-77.

[24] Véase el capítulo XVIII, t. II, págs. 21 y sigs.

completo. El poeta busca, ante todo, la adecuación entre lo comparativo y lo comparado. El humorista hace casi lo contrario. Precisamente es la desmesura del símil el estimulante de la carcajada. Cuanto mayor sea (dentro de ciertos límites) la distancia entre la realidad y la evocación, más grotesco será el resultado.

Es decir: la metáfora cómica atenúa la analogía entre los objetos comparados, mientras la poesía procura incrementarla, establecerla al máximo. Ahora bien: un lector que no perciba la equivalencia emocional de los planos visionarios ¿qué ve en esa suerte de figuraciones? Sólo la desemejanza física, el alejamiento formal de sus dos esferas, realidad y evocación: contempla las metáforas visionarias *con la misma estructura de las metáforas cómicas*, y, por consiguiente, se ríe.

LA SUSTITUCIÓN EN LA IMAGEN TRADICIONAL Y EN LA VISIONARIA

Miremos ahora la imagen desde la perspectiva que a nosotros nos concierne de modo más directo. Hemos visto ya en la página 105 que la metáfora es un fenómeno de sustitución. No voy a repetir aquí, pues, lo que allí quedó dicho. Cabe, sí, preguntarnos en este lugar qué clase de sustitución encontramos en la metáfora. ¿Sirve este procedimiento para darnos la impresión de que expresa el grado exacto de nuestra reacción frente al objeto (por ejemplo, sentimental) (tipo A), o de que trasmite en toda su nitidez una percepción sensorial (tipo B) o alude sintéticamente a la complejidad de un contenido psíquico (tipo C)?

Estamos ya en condición de responder a estas cuestiones. La imagen tradicional era, sustancialmente, aunque no siem-

pre[25], claro es, sensorial, pertenecía al tipo B, puesto que se basaba la mayor parte de las veces en la semejanza física de los objetos; y cuando no era exactamente así (véanse las páginas 192-194) se trataba en ciertos casos de algo asimilable a ello, desde nuestro punto de vista. Cuando un poeta renacentista llamaba «cristal» al agua, «oro» al cabello, «perlas» a los dientes, o «nieve» a un blanco cutis femenino, se proponía, ante todo, trasladarnos en su nitidez una percepción de esa índole: nos expresaba la peculiar coloración de una determinada piel, de un determinado pelo, el singular brillo de unos dientes o de un agua.

Pero el caso de la imagen visionaria es diferente. Lo que la imagen visionaria nos da a entender no es, en principio, la nitidez de una percepción sensorial, puesto que nada sensorial une la esfera de realidad con la esfera de evocación, sino la intensidad en el sentimiento que un objeto nos provoca. La imagen visionaria no pertenece, pues, al tipo B, sino al tipo A. En una frase tal:

un pajarillo es como un arco iris,

el plano fantástico («arco iris») lo que hace al desconceptualizar la expresión fuera de la «lengua» es darnos la impresión de que establece el grado aproximadamente justo de nuestro *sentimiento* ante un pajarillo. Viene a decirnos el poeta: «ese grado emocional es el mismo (y la emoción de la misma clase) que un arco iris suele originar en nuestro ánimo».

---

[25] En ciertos instantes, la imagen tradicional es de tipo A. Si yo digo: «Juan es un asno» en ocasiones expresaré el grado de la tontería del protagonista, pero otras veces lo que expreso es sólo, *en principio*, el grado de mi desprecio hacia él.

LAS IMÁGENES VISIONARIAS SON RESULTADO, NO SÓLO DEL IRRACIONALISMO CONTEMPORÁNEO, SINO TAMBIÉN DEL INTRASUBJETIVISMO DE ESA ÉPOCA

¿A qué conclusiones nos llevan estos resultados (que el análisis de la visión y en cierto modo el análisis del símbolo no harán sino confirmar)? Diríamos, de inmediato, que la lírica, que no es más que una particularización de la cultura en sentido general, ha sufrido en su evolución, como no podía ser menos, el proceso mismo de ésta hacia un intrasubjetivismo o idealismo cada vez más agudo. Pero si nos fijamos más en lo que es una imagen visionaria, lo dicho aparece con bulto más destacado y ejemplar. En efecto: el intrasubjetivismo o idealismo extremado hace que el mundo no importe sino como productor de reacciones psíquicas. Esto es, el mundo como tal desaparece y es sustituido por sus efectos en mí. Como consecuencia, si soy poeta puedo hacer una metáfora en que el mundo no cuente y sí mi emoción ante él. ¿Qué valor tendrá, pues, en tal caso, que A y B (el plano real y el evocado) se parezcan o no? A y B son lo repudiado: el mundo. Sobre el parecido o no parecido de A y B, que declaro ininteresante, primarán mis interesantísimas afecciones. Si A y B me producen sentimientos parejos, puedo emparejar a A y B en una ecuación imaginativa, ya que resultan similares en lo que a un campeón del idealismo como yo soy le merece más crédito. La imagen visionaria es, pues, el resultado, no sólo del irracionalismo contemporáneo, según hemos visto antes, sino del intrasubjetivismo. Esto quiere decir, que esa imagen es dos veces resultado del intrasubjetivismo: inmediata y mediatamente, puesto que el irracionalismo, que

también la produce, es, a su vez, consecuencia del idealismo intrasubjetivista.

CAUSA DEL IRRACIONALISMO VERBAL PROPIO DE LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

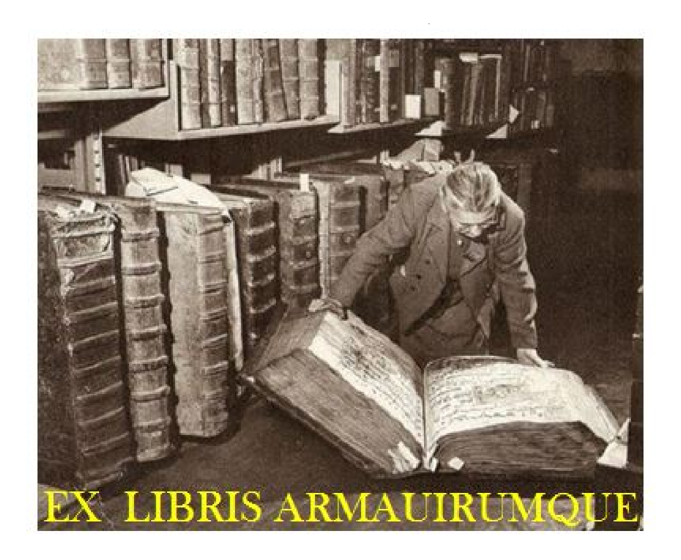
Pues, en efecto, el irracionalismo verbal, propio de la poesía contemporánea, es, a mi juicio, un resultado del agudo intrasubjetivismo de nuestro tiempo. Veamos por qué lo creo así. La actitud intrasubjetivista podría ser, sin duda, apresada en la fórmula: «no importa el mundo sino la impresión que el mundo me produce». Mas ese mundo, las cosas todas que en el mundo hay, se expresan a través del lenguaje conceptual. En éste aparecen, pues, el mundo y sus contenidos, y se constituye entonces tal lenguaje como el único embajador y representante con que nuestra mente cuenta en sus tratos con la realidad. A nivel verbal sería, pues, válida la ecuación:

mundo = lenguaje conceptual,

y si ello es de este modo, lo que le ocurra al primer miembro de la identificación, habrá de sucederle, sin vacilación, al segundo. Pero he aquí que el intrasubjetivismo consiste en afirmar para el mundo un puesto subalterno o secundario en la jerarquía de nuestras preferencias, y en conceder, por el contrario, el primer sitio a las emociones intrasubjetivas que ese mundo, así destronado, incoa en nuestra psique. Caso de que nuestras reflexiones hayan sido correctas hasta aquí, se habrá forzosamente de seguir para el segundo miembro de la ecuación propuesta, como he dicho, lo que expresábamos y teníamos por cierto para el primero: por tanto, en visión intrasubjetivista la impresión que nos ocasiona el lenguaje conceptual será lo primordial, y no el lenguaje concep-

tual en sí mismo. Ahora bien: usar las palabras por la impresión que nos producen y no, o no sólo, por sus conceptos, es, precisamente, lo que hemos denominado «irracionalismo verbal», por lo que éste, como comencé por decir, resulta ser consecuencia inmediata, y la más importante tal vez, de ese intrasubjetivismo de que hablamos.

Resumiendo en lenguaje más sencillo todo lo anterior, diríamos así: el símbolo nace del intrasubjetivismo contemporáneo (despreciador del mundo objetivo) puesto que en el símbolo *lo que importan son las emociones* que el simbolizador nos suscita *y no las referencias a la objetividad*. Y ello hasta tal punto que en los símbolos «de irrealidad» —«sonidos negros»— tales referencias *ni siquiera existen* (no hay «sonidos negros» en ese mundo objetivo).



Capítulo IX

B) LA VISIÓN

DEFINICIÓN DE LAS VISIONES

Hasta aquí no hemos hecho otra cosa que encarar la imagen tradicionalmente usada con una de las especies que privan en la lírica «contemporánea». No pensemos, en efecto, que el repertorio metafórico actual se agota en la imagen visionaria. Queda afirmado más arriba que en los versos contemporáneos son discernibles otras dos formulaciones imaginativas tan importantes estadísticamente como aquélla: el símbolo y la visión.

La fisonomía de este último fenómeno es enteramente peculiar, hasta el punto de parecernos la visión un hecho difícilmente clasificable como metáfora. Si llamamos metáfora únicamente a la *superposición* o *yuxtaposición* de dos *seres* dispares que quedan comparados por el poeta, la visión, evidentemente, no es una metáfora. En la visión no encontramos ya un plano real sobre el que otro, evocado, se cierne. No podemos realizar una *traducción*, en el sentido en que, de algún modo, resultaba hacedero practicarlo en la imagen tradicional y en la que hemos llamado visionaria. Del mismo

modo que cuando Góngora decía «oro» nosotros interpretábamos «cabello rubio», un poeta contemporáneo podía aludir a un arco iris para hablarnos de un pajarillo. En ambos casos, bajo la diversa clase de imagen, existe una esfera de realidad. Tal esfera no existe en las visiones, donde veo la simple *atribución de cualidades o de funciones imposibles a un objeto,* las cuales, eso sí, significan, bien que «irracionalmente», algo de ese objeto o de otro, relacionado por mera contigüidad con el primero. A partir de Bécquer, en cuyas rimas comienza a manifestarse, aunque en una sola dirección (irrealidad fantasmal del cuerpo humano), la visión se instaura en la poesía española, y su abundancia se vuelve característica desde los alrededores de 1925, sobre todo en la escuela de aproximación «superrealista». Cuando el autor de *Sombra del Paraíso* se dirige a un ser humano diciéndole:

> Sí, poeta; arroja de tus manos este libro que pretende encerrar
>   en sus páginas un destello de sol,
> y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
> mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente,
> y tus manos alzadas tocan dulce la luna
> y tu cabellera colgante deja estela en los astros [1].

nos ha introducido una típica figuración de ese orden. Es una «visión» porque el poeta concede a un objeto real (cuerpo humano) cualidades que no puede poseer (tamaño cósmico), sin que el conjunto fantástico formado (persona de dimensiones más que gigantescas), a distancia de lo que ocurre en los otros tipos de imagen, encubra, como tal conjunto, ninguna esfera de realidad. Es ella misma una realidad tocada de algunas propiedades imposibles. No es máscara *bajo la cual* se esconde un rostro de perfil diferente, sino

---

1 «El poeta», de *Sombra del Paraíso,* de Vicente Aleixandre.

que se trata del mismo rostro real, bien que deformado en alguno de sus elementos. Tal es muchas veces la causa de que a un lector no avezado pueda resultarle ininteligible la poesía «contemporánea». Busca una «traducción» para las visiones, esto es, un objeto real, distinto, al que referirlas: simple error de enfoque, provocado por la costumbre de leer la poesía anterior a la contemporánea.

LAS VISIONES SON SIGNIFICATIVAS

Pero si debajo de una visión no hay un objeto real, habrá, sin duda, *algo* real que la justifique, pues el hombre sólo está interesado en la realidad, y nunca en lo irreal puro, que le es, por absurdo, inexpresivo. Lo irreal sólo cuando sirve de medio para expresar indirectamente lo real se halla en condiciones de adquirir aptitudes poéticas. Ha estado, sin embargo, de moda entre críticos y teóricos de la poesía contemporánea creer que la irrealidad en sí misma puede ser estéticamente interesante [2]. Pero como ello no es verdad, lo que llamamos visiones han de querer decir algo, y algo posible en el mundo humano auténtico. Ahora bien: ese algo que quieren decir lo quieren decir de un modo tan especial que ello ha dado pie a los equívocos irrealistas a que acabo de referirme. En efecto: en las visiones, la cualidad o función irreal *b* que atribuimos al objeto real *A* es, en principio y exclusivamente, un aparato de afecciones, pues tiene como única misión la de producir en mí una impresión *Z*, único dato que mi intuición lectora contiene. Pero si *b*, el elemento imposible, puede emocionarme de ese *modo Z* se debe a que el objeto real *A* posee *de veras* ciertas cualidades a_1 a_2 a_3...

[2] Véase luego, págs. 246-255.

que suscitan en mí la misma emoción *Z* que me suscita *b*. En suma: el poeta ha atribuido a *A* la cualidad o función imposible *b porque desde el punto de vista subjetivo*, o sea, desde la emoción recibida *Z*, *tanto da mentar b como mentar el complejo calificativo o funcional* a_1 a_2 a_3..., *de que verdaderamente el objeto A es portador*. Digamos, aunque sea de paso y entre paréntesis, que las visiones, como las imágenes visionarias, sólo se han hecho, pues, posibles en un instante cultural de signo marcadamente subjetivista, en que lo de menos sea el mundo objetivo *(A* con cualidades que no son *b)* y lo de más la impresión que ese mundo produzca en mí *(Z)*. Mas volvamos a nuestra cuestión.

Si *b*, la cualidad imposible, es atribuida a *A* en cuanto que *A* tiene de veras el conglomerado de propiedades a_1 a_2 a_3..., no hay duda de que *b representa* a ese conglomerado, o sea, que lo *expresa* implícitamente, *«irracionalmente»*, a través de sus resultados afectivos *Z*. El análisis de *Z* nos lo descubrirá, pues, de un modo característicamente borroso e indeterminado, como luego diré. Pero fijémonos bien en esto que, repito, es lo propio de toda «irracionalidad» expresiva: la congregación a_1 a_2 a_3 no aparece en *Z* de modo evidente; al revés, está tapada por la propia emoción *Z*, oculta en su interior; en otros términos: está *implicada* en *Z*, metida en su cerrada *plica*, invisible por tanto. De ahí que sea necesario el análisis si, llevados por una curiosidad extrapoética, deseásemos conocer la justificación en la realidad *A* del término imposible *b*. El elemento irreal *b* expresa, en consecuencia, algo real: a_1 a_2 a_3... Pero, como adelantábamos, tal expresión se produce de un modo muy particular, de ese modo que hemos llamado «irracional», el cual, al no haber sido estudiado, ha inducido a graves errores interpretativos. En efecto: el ingrediente real a_1 a_2 a_3..., justificativo del irreal *b*, no es inmediatamente perceptible en nuestra intuición *Z*.

Desde el punto de vista de ésta, que es lo único de que el lector tiene noticia clara, *no existe,* puesto que no se le *ve.* Nos explicamos que, equivocándose, tantos críticos negasen su existencia. Pero si en nuestra intuición no aparece la serie a_1 a_2 a_3... ¿qué función *estética* cumple tal serie? Una función esencial: permitir que *b* nos mueva a la intuición o emoción *Z,* pues sin la apoyatura real a_1 a_2 a_3..., *b* sería experimentado como absurdo[3]. Usando una terminología que sólo más adelante tendrá sentido, diré que a_1 a_2 a_3... permite el *asentimiento* a *b.*

No sé si el lector habrá podido seguir con facilidad las anteriores reflexiones, tal vez demasiado abstrusas. Descendamos a ejemplos concretos. Cuando leemos el pasaje aleixandrino arriba transcrito:

Sí, poeta; arroja de tus manos este libro que pretende encerrar
en sus páginas un destello de sol,
y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente,
y tus manos alzadas tocan dulce la luna
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

recibimos una impresión *Z* de grandeza, originada en la cualidad imposible o irreal *b,* desmesura física, que se atribuye al objeto real *A:* un cierto hombre, puesto en comunicación con lo natural. De esa intuición o impresión *Z* de grandeza no pasaremos, en tanto que seamos sólo lectores. Para avanzar hacia un más allá especulativo y ya no estético, debemos dejar de ser lectores propiamente tales y convertirnos en otra cosa: en críticos. Esto es, debemos separarnos de nuestra intuición, extrañarnos de ella y examinarla, desde fuera, como algo ajeno a nosotros. Entonces es cuando ha sonado la hora de contemplar al tamaño cósmico *(b)* de un

[3] Véase el Apéndice «La sugerencia en la poesía contemporánea».

cuerpo humano como expresivo de algo *(a)* realmente poseído por ese cuerpo *(A)*. Entonces y sólo entonces nos damos cuenta de que la desmesura física *(b)* representa la grandeza espiritual *(a)* de quien «apoyada la cabeza en la roca» comulga así con la naturaleza. En este ejemplo, la cualidad atribuida, *b* (tamaño cósmico), se conexiona, al menos en nuestra formulación, con una sola cualidad real *a* (fuerza de un espíritu). Pero generalmente no ocurre así, y por eso en el esquema anterior hablé de un conglomerado a_1 a_2 a_3... y no de un sólo término *a*. Aduzcamos un ejemplo claro de ello, tomado también de la obra aleixandrina. En el Paraíso:

> los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
> eternamente fúlgidos como un soplo divino.

A un cuerpo humano *A* el poeta le concede aquí una cualidad irreal *b*, la fulguración. «Hombres fúlgidos» es así una visión, que me impresiona de un modo *Z:* Ante esos cuerpos experimento, digamos, admiración. Ahora bien: como lector, esto es, intuitivamente, no puedo saber más. Ignoro por qué el poeta dice de esos cuerpos que fulgen. No me ocurre aquí lo que me ocurría en la imagen tradicional, cuando ante el plano evocado *B*, oro, yo sabía muy bien (y necesitaba saberlo para emocionarme) que con ese término se pretendía dar a entender lo rubio de un color. Aquí, por el contrario, *no sé*, de buenas a primeras, lo que la expresión irreal «fúlgidos» signifique y tenga dentro de sí; no veo, sin más ni más, las cualidades a_1 a_2 a_3... de que esos cuerpos son indudablemente portadores. Si quiero penetrar hasta esa base real oscurecida y taponada debo, como dijimos ya, abandonar el acto estético y analizar nuestra intuición. Hagámoslo. ¿Qué cualidades reales de esos cuerpos me producirían ese mismo efecto *Z* de admiración que advierto en mí al imaginar unos cuerpos fúlgidos? Y es ahora, tras esta pregunta y el consi-

guiente análisis, cuando nos damos cuenta de que el brillo perenne está condensadoramente reflejando varias cualidades *meliorativas* de esos cuerpos, cualidades que *groseramente* inferiríamos como una dulce felicidad *(a_1)*, una prístina, inagotable inocencia *(a_2)*, una gloriosa juventud *(a_3)* y belleza *(a_4)*, etc. La emoción que despierta en nosotros ese fulgor corpóreo se aproxima, en efecto, a la que tales condiciones en su conjunto acarrean.

Pero añadamos algo esencial, sólo apuntado, y muy de pasada, más arriba. En las visiones, el complejo real a_1 a_2 a_3... que implícitamente se mienta con la cualidad o función irreal *b* no sólo no aparece inmediatamente en la intuición, tal como queda dicho, sino que tras el análisis extraestético tampoco asoma con claridad, sino con una confusión, borrosidad e indeterminación que son absolutamente características. Repásense los casos anteriores para comprobarlos. O este otro, de una pieza que se titula «El Poeta»:

Para ti que conoces cómo la piedra canta.

¿Qué significa Aleixandre en este verso al decir visionariamente que *A*, «la piedra», «canta», *b*? Como en los otros ejemplos, no lo sabemos de inmediato, y sólo podremos alcanzarlo a través del análisis de la emoción *Z* que experimentamos. *Como esa emoción tiene signo positivo,* las cualidades reales a_1 a_2 a_3... de la piedra que así se sugieren *serán positivas también.* En rigor, apenas podemos añadir nada más a ese resultado, pues todo lo que digamos por encima de ello, amenaza con ser una «exageración», todo lo leve y hasta necesaria que se quiera, de lo que, en efecto, se implica en nuestra intuición lectora. Pero decididos a traicionar así lo que en verdad nos es dado, especificaríamos algo más, pues conociendo la obra completa de Aleixandre, esa traición deja de serlo, en cierto modo. Y así concluiremos que el

cántico de la piedra expresa difuminada, «inconfesablemente», su naturalidad o elementalidad, sentida como el más alto bien *(a)*.

LAS TRES CARACTERÍSTICAS
ESENCIALES DE LAS VISIONES

Resumiendo todo lo anterior diremos que las visiones se caracterizan por tres notas fundamentales: 1.ª La cualidad irreal *b* aparentemente no pretende sino impresionarnos de un modo *Z*, de manera que, a primera vista, se trata de una pura irrealidad que, no sabemos cómo ni por qué, resulta emocionante, esto es, poética. De esta primera propiedad de las visiones viene, como he insinuado, el error de creer que ciertas expresiones de la poesía contemporánea sólo tienen sentido poético, no reducible a lenguaje discursivo. 2.ª Pero un análisis de nuestra emoción, y *a posteriori*, por tanto, de ella, descubre siempre un lazo entre lo irreal *b* y ciertos ingredientes reales a_1 a_2 a_3... de *A*, a cuyo conjunto podemos denominar «significación irracional» de *b*. 3.ª Mas esos ingredientes o «significación irracional» de *b* no aparecen nítidamente en el análisis, sino con una difuminación o imprecisión que justamente caracterizan a las visiones. Quiero decir que donde no se da esa niebla y percepción brumosa no hay visión, aunque formalmente parezca ésta existir. Por ejemplo, si yo digo «mano nívea» atribuyo a «mano» una cualidad irreal, ser «nívea». Pero eso no es visión, sino metáfora tradicional, porque el significado *real* del adjetivo «nívea», adjetivo *irreal* cuando aplicado a «mano», *a)* comparece en la impresión lectora misma, sin análisis, esto es, comparece de modo «racional», y ello tan esencialmente que tal comparecimiento «racional» es condición *sine qua non* del goce estético (y así no nos emocionamos si no sabemos

sin ninguna vacilación que «nívea» alude claramente a la extremada blancura de esa mano); y *b)*, no hay, pues, *vaguedad* en lo que «nívea» quiera decir de «mano», al contrario de lo que pasa en las auténticas visiones.

LAS VISIONES (Y LAS IMÁGENES VISIONARIAS) LEXICALIZADAS DEJAN DE SER VISIONES (E IMÁGENES VISIONARIAS) AL PERDER LA IRRACIONALIDAD

Ahora bien: hay un caso en que las visiones pierden ese peculiar desdibujamiento de su significado «realista»: cuando se lexicalizan, esto es, cuando entran en el lenguaje ordinario, convertidas en dichos. Pues hay que advertir que aunque las visiones son propias de la poesía culta contemporánea, como fruto de su irracionalismo y subjetivismo, se han dado, en otra proporción, siempre que un ámbito semejante no racional las ha podido cobijar y alentar. Así, en la poesía popular[4], que siempre ha tenido una dimensión irracionalista; o en el lenguaje coloquial, por el mismo motivo. Pongamos un ejemplo diáfano de esto último, y comprobemos cómo, al lexicalizarse, las visiones pierden su carácter de tales, justamente al perder la indeterminación significativa. Todos hemos oído hablar de que cierta mujer va vestida con «colores chillones». Los colores no chillan. «Colores chillones» es así una visión, concretamente una sinestesia. (Aprovecho la oportunidad para aclarar que todas las sinestesias son casos particulares de visiones, pero sólo eso. Quiero decir que las visiones son un fenómeno de mucha mayor amplitud. La crítica conocía la particularización «sinestesia» del

[4] Véase en t. II, pág. 294 de este libro una canción popular montada sobre una visión.

fenómeno, pero no el fenómeno mismo: ni en cuanto a su vastedad, ni, lo que importa más, en cuanto a su estructura y sentido justificador, como no conocía tampoco la existencia de esas peculiares imágenes que hemos investigado antes, las imágenes visionarias, y en consecuencia, tampoco la relación que éstas tienen con las visiones). Sigamos. ¿Qué quiere decir «colores chillones»? La respuesta *no se hace esperar* y es, además, *contundente:* «colores chillones» significa «colores vivos», o mejor, sobre todo en su origen, «colores vivos e inarmónicos». La lexicalización, evidentemente, ha privado a esta visión de sus tres características esenciales, más arriba anotadas, pues en la conversación no usamos en principio las palabras para provocar vagas emociones, sino para decir algo concreto. Pero justamente lo palmario que se hace aquí el significado «realista» de ese irreal «chillido» muestra con bulto mayor la verdad antes enunciada sobre el trasfondo de significación últimamente real que toda visión tiene. Porque la primera vez y sólo la primera vez que alguien dijo «colores chillones» se expresó «visionariamente» (como pasa también en la frase, antes citada, «Juana está como un tren»)[5]. Y en tal circunstancia, quien oyó esa creación idiomática podría haber hecho el siguiente análisis, idéntico en su formato a los nuestros anteriores: «El chillido *(b)* produce en mí una impresión desagradable *(Z)*, que es la misma que ciertas cualidades de tales colores me cau-

[5] La frase «Juana está como un tren» *ya* no es imagen visionaria tampoco, pues, como les ocurre a las visiones lexicalizadas y por los mismos motivos, ha perdido la indispensable irracionalidad: todos sabemos lógicamente lo que se quiere decir con esa frase: que Juana es muy guapa. Al perder la irracionalidad y significar algo lógico, sin existir parecido objetivo, reconocible inmediatamente por la razón, entre los dos planos de la imagen («Juana», plano real A, y «tren», plano imaginario B) esa frase se nos aparece como un *disparate,* al que *arbitrariamente* se le concede un sentido, aunque ello no sea así.

san. Yo no sabría decir sin análisis cuáles son esas cualidades; pero realizado éste las encuentro, aunque de un modo vago: se trata de cualidades con una negatividad del mismo tipo que el poseído por el chillido. Digamos, *algo así como* viveza *(a_1)* y falta de armonía *(a_2)*».

Nada de esto necesita *esforzadamente* decirse quien hoy escucha tal frase, porque al ser usada ésta como un tópico, y por tanto, con intenciones «representativas» (Bühler), conceptuales, ha necesitado concretar y sacar a un primer plano ese sentido último que al comienzo sólo existía, no sólo *implicado,* sino además de forma sumamente inconcreta, una vez extraído de su *plica* o *ex-plicado.* Todo esto quiere decir que «colores chillones» fue una visión y ha dejado de serlo, como «reanudar» fue y ya no es, de hecho, metáfora. Y de nuevo nos sale al paso la paradoja: personas sin costumbre lectora de poesía contemporánea, que entienden perfectamente y emplean el giro «colores chillones», pueden extrañar y declarar acaso hermético el verso de Jorge Guillén:

carmines cantan: nubes,

que posee, no obstante, en principio, idéntica configuración y «extrañeza». La «canción» *(b)* de esos «carmines» *(A)* despierta en mí un agrado entusiasta *(Z),* a cuyo través puedo entrar analíticamente del modo que sabemos hasta hallar las cualidades reales de tales colores, cualidades a las que el poeta irracionalmente alude: belleza *(a_1),* armonía *(a_2),* viveza *(a_3),* etc.

DESARROLLO DE LAS VISIONES

Intuida una visión en el poema, puede ésta, como hemos visto también en las imágenes visionarias, desarrollarse, incluso a poema entero, complicándose así, acaso, con uno o

con los otros dos tipos visionarios, ya que sobre una visión pueden montarse imágenes visionarias y símbolos (o al revés). He aquí el poema «Las manos», de Vicente Aleixandre, donde se conceden a unas manos de muerto, a lo largo de toda la composición, la atribución irreal de volar desprendidas del cuerpo y perseguir amorosamente de este modo a otras manos amadas, «que murieron, recientes», con lo que se expresa «irracionalmente» la fuerza del amor:

Mira tu mano que despacio se mueve
transparente, tangible, atravesada por la luz
hermosa, viva, casi humana en la noche.
Con reflejo de luna, con dolor de mejilla, con vaguedad de sueño,
mírala así crecer mientras alzas el brazo,
búsqueda inútil de una noche perdida,
ala de luz que cruzando en silencio
toca carnal esa bóveda oscura.
No fosforece tu pesar, no ha atrapado
ese caliente palpitar de otro vuelo.
Mano volante, perseguida: pareja.
Dulces, oscuras, apagadas, cruzáis.

Sois las amantes vocaciones, los signos
que en la tiniebla sin sonido se apelan.
Cielo extinguido de luceros que, tibio,
campo a los vuelos silenciosos te brindas.
Manos de amantes que murieron, recientes,
manos con vida que volantes se buscan
y cuando chocan y se estrechan, encienden
sobre los hombres una luna instantánea.

En estos casos de continuidad de una visión se dan las dos posibilidades que hemos visto en el desarrollo de las imágenes visionarias: los elementos proliferantes pueden aludir irracionalmente a algo del objeto visionizado (o, como aquí, de otro objeto distinto), pero pueden, alguna vez, justificarse sólo en la visión misma de que se trate, aunque esa

visión tenga, ella sí, sentido (también irracional, por supuesto). En el poema transcrito, la «noche perdida», la «tiniebla», el «fosforecer», el «chocar» y «estrecharse», el «encender una luna instantánea», etc., todo posee significación, bien que, como digo, irracional: la «noche», la «tiniebla» es el mundo antes del amor, del mismo modo que «fosforecer» y «encender una luna instantánea» significan lo opuesto: se trata de la iluminación, la felicidad que el encuentro amoroso produce en los amantes, encuentro que, a su vez, queda representado en ese chocar y estrecharse.

LA CUALIDAD IRREAL ATRIBUIDA A A PUEDE EXPRESAR ALGO (a_1 a_2 a_3) NO DE A SINO DE UNA REALIDAD DIFERENTE A'

He elegido este ejemplo porque nos sirve también para establecer una importante especificación: el hecho de que en las visiones la cualidad o función irreal *b* atribuida a la realidad A pueda no expresar algo de A (a_1 a_2 a_3), sino algo (a'_1 a'_2 a'_3) de una realidad diferente A', lo mismo que nos consta de la imagen visionaria. Es evidente que así ocurre en el poema «Las manos» que acabo de copiar, tal como adelanté: cuando a las manos de un muerto (A) se le conceden funciones irreales (volar desincorporadas cruzando el espacio, en busca de su pareja amante) se nos representa «irracionalmente» una cualidad no de las manos, que es precisamente el objeto A que ha sido visionizado, sino de otro muy distinto: el amor (A'), del que se sugiere, por ejemplo, la fuerza (a'_1).

COMIENZO HISTÓRICO DE LAS VISIONES: EN RUBÉN DARÍO, EN MACHADO Y EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Más adelante, aunque en brevísima nota, aludiré en conjunto al fenómeno visionario para hallar sus raíces en la poesía francesa. De momento limitémonos a las visiones dentro de la poesía escrita en español.

Ni en Rubén Darío ni en Machado hay otras visiones que las de tipo sinestético [6], y aún tales sinestesias abundan poco. He contado 16 ejemplos en Antonio Machado [7] y 11 en Rubén Darío [8]; no obstante, si incluimos los casos rubenianos poco claros y de difícil clasificación, podríamos hacer subir la cifra, si no he contado mal, hasta 30. En Juan Ramón Ji-

---

6 Para ser preciso, diré que en Rubén Darío, aparte de las sinestesias propiamente dichas, hay unos cuantos ejemplos (muy pocos) que aunque no son sinestéticos, resultan asimilables a sinestesias, pues que lo son *intencionalmente:* «cuentos azules» («El reino interior»), «sueños azules» («Garçonnière», de *Prosas Profanas),* «el nido es cántico» («Primaveral», de *Azul),* y acaso algún otro raro ejemplo.

7 Hélos aquí: «geranios de áspera fragancia» (poema IV), «blanquecino aliento» (íd.), «agrio ruido» (VI), «el sol de estío... era... una trompeta gigante» (XIII), «campanitas de oro» (XIII), «suspirar de oro» (XIV), «ecos de luz» (XV), «ecos del ocaso» (XV), «alegre canción de un alba pura» (XVII), «dulce salmo» (XX), «suspirar fragante del pífano de abril» (XX), «la mirra y el incienso salmodiarán su olor» (XX), «fresco perfume» (XX), «grave acorde lento de música y aroma» (XX), «palabra blanca» (XX) e «incienso de oro» (XXVII). Nótese que los 16 casos se acumulan en sólo ocho poemas.

8 Enumerémoslos: «en sus sombras sinfoniza» («A Goya», de *Cantos de vida y esperanza),* «clarines de oro» y «sol sonoro» («Programa matinal», de íd.), «la melodía del crepúsculo» («Helios», de íd.), «claros clarines», «cálido coro», «áureos sonidos» y «trueno de oro» («Marcha triunfal», de íd.), «fina voz de oro» («Trébol», de íd.), «clarín del día» («Elogio a Fray Mamerto Esquiu», de *El canto errante)* y «voz de oro» *(Canto a la Argentina).*

ménez no sólo el número de sinestesias aumenta muchísimo [9], sino que se dan ya en su obra «visiones» de ejemplar contextura no sinestética: habla el poeta en su libro *Laberinto* de una «mañana nupcial» (así se titula la composición a la que me refiero):

> Cual una barca mágica boga la tibia estancia;
> pasan, en ronda dulce, rosas blancas y granas
> y en el rayo de sol, que entra irisado, vaga
> no sé que intacto y mate traje de desposada.

He ahí dos visiones: la estancia que *boga*, expresión irracional de la felicidad de los amantes (otro buen ejemplo de cualidad irreal que dice algo no del objeto que la posee, sino de otro diferente) y el traje de desposada que vaga en el rayo de sol, visión que sirve para subrayar y destacar la nupcialidad del instante.

NUESTRA POSICIÓN TEÓRICA FRENTE AL CONCEPTO NO MIMÉTICO DEL ARTE, PROPIO DEL PERÍODO CONTEMPORÁNEO: IMPORTANCIA DE LA IDEA DE «SIGNIFICACIÓN IRRACIONAL»

Este es ya el lugar adecuado para volver con más calma sobre una idea que ha aparecido ya varias veces, aunque sólo alusivamente, en el presente capítulo. Me refiero a la concepción, tan arraigada en el pensamiento crítico de nuestra época, de un arte independiente de la naturaleza, amimético y puramente creativo. Esa concepción halla una de

[9] Ese aumento habría que relacionarlo no sólo con el aumento del irracionalismo, según va madurando la nueva época, sino, sobre todo, con el interés en las sensaciones, propio del impresionismo de Juan Ramón Jiménez.

sus raíces en las teorías de Baudelaire sobre la fantasía artística (y aun en doctrinas anteriores a Baudelaire): «Ella [habla de la fantasía] descompone la creación, y con los materiales recogidos y dispuestos según leyes, cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma, *crea un mundo nuevo*»[10]. En una conversación parece ser que Baudelaire llegó a decir: «Quisiera prados teñidos de rojo, árboles teñidos de azul»[11], deseo ampliamente realizado, si no *del todo* en su propia obra (aunque en ella puedan rastrearse, muy de tarde en tarde, alguna que otra «irrealidad» visionaria), sí en la de los poetas posteriores, como sabemos: Rimbaud, etc., pero también Verlaine.

Partiendo de que estas «irrealidades» son posibles en el arte sin deterioro de la emoción estética, se llega pronto a la noción, más arriba apuntada, de arte creativo, no imitativo, o sea, a la noción de lo que Huidobro llama, no sin cierta ingenuidad un poquillo petulante, «el artista-dios». Así se expresa este poeta en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, 1916: «Toda la historia del arte no es más que la historia de la evolución del hombre-receptivo hacia el 'hombre-dios' o 'artista-dios' que resulta ser un 'creador absoluto'». «No hay que imitar a la naturaleza, sino conducirse como ella (...) en su mecanismo de producción de formas nuevas» (idea esta última exactamente coincidente con la de André Lhote, cuando éste afirma que el artista debe «imitar a la naturaleza en sus rasgos creadores, no en sus productos»). Ya en el manifiesto «Non serviam», leído por su autor en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, había dicho Huidobro: «El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanza

10 Artículo titulado «La reine des facultés» *(Salon de 1859)*, en *Œvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1964, páginas 1037-1038.

11 Véase Hugo Friedrich, *op. cit.* en nota 20 a la pág. 39.

al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo (...). Hemos cantado a la naturaleza (...). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo (...). Hemos aceptado (...) el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean y no hemos pensado que nosotros también podemos *crear realidades en un mundo nuestro*». «No he de ser tu esclavo, madre Natura, *seré tu amo* (...). Yo tendré mis árboles, *que no serán los tuyos* (...)». Congruente con este pensamiento, afirma Huidobro, en frase que se ha reproducido con frecuencia, sin duda por su carácter lapidario: es preciso «hacer un poema como la naturaleza hace un árbol» [12]. (De ahí, el nombre de «creacionismo», otorgado a la escuela lírica fundada por un poeta, como ha sido él, para quien «*la verdad del arte empieza allí donde termina la verdad de la vida*» [13].)

Naturalmente, todo esto no es últimamente otra cosa, como empecé diciendo, que la expresión de doctrinas irrealistas, que brotaban por todos los sitios a la sazón y desde hacía tiempo. Copiemos textos confirmatorios. Mallarmé: «... estrictamente imaginativo y abstracto, *por lo tanto*, poético» [14]. Apollinaire: «los jardineros tienen menos respeto por la naturaleza que los artistas. *Es hora de ser los amos.* Cada divinidad crea a su imagen y semejanza: así los pintores. Y sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza. El cubismo se diferencia de la antigua pintura en que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende

---

12 En *Horizon Carré*, París, 1917.

13 *Vientos contrarios*, 1926.

14 Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Gallimard, París, 1945, pág. 544 (artículo titulado: «Richard Wagner, Rêverie d'un poète français»).

a elevarse hasta la creación»[15]. Maritain (habla también del cubismo): «La creación artística no copia la obra de Dios; la continúa». Pierre Reverdy: «El cubismo es (...) un arte de creación y no de reproducción o de interpretación (...). Estamos en una época de creación artística, en la cual se han creado obras que separándose de la vida, vuelven a ella porque tienen una existencia propia fuera de la evocación o de la reproducción de las cosas mismas»[16]. En los números 4-5, junio-julio, 1917, de la misma revista *Nord Sud,* de donde extraigo esa cita, escribe también Reverdy un «Ensayo de estética literaria», sumamente interesante para nosotros: «crear la obra de arte que tenga su vida independiente, su realidad y que sea su propio objeto, *nos parece más elevado que cualquier interpretación fantástica de la vida real, apenas menos servil que la imitación fiel.* Queremos crear una emoción nueva y *puramente poética*» (fijémonos, por lo pronto, en esta última expresión: supone, evidentemente —concepto por otra parte muy repetido por entonces—, que lo poético empieza en lo irreal: repásese, igualmente, más arriba, una frase de Mallarmé y otra de Huidobro).

En suma: por todas partes aflora con fuerza una poderosa negación del concepto platónico y aristotélico de imitación de la naturaleza. Pero no sólo se niega para el arte la necesidad de reproducir la realidad; se niega también, como se ve expresamente en estos pasajes de Reverdy que acabo de mencionar, y de forma implícita, aunque clara para el buen entendedor, en los otros que acabamos de traer a cita, se niega también, repito, y ello es mucho más grave, la necesidad de interpretar la vida (reléase la primera de las

---

15 Apollinaire, *Méditations esthétiques,* 1912 (reeditado en 1921 con otro título: *Les peintres cubistes).*

16 Pierre Reverdy, *Sur le cubisme,* en revista *Nord Sud,* n.º 1, mayo 1917.

dos frases de Reverdy que he subrayado). ¿De dónde procede un error, a mi juicio, tan fuerte y desorientador, y por desorientador en un punto que es por completo esencial, tan peligroso? A la luz de nuestro análisis, la cosa está clara: ese error se engendra sin duda en el desconocimiento que teóricamente se ha venido padeciendo de lo que en este libro hemos llamado «significación irracional». Si no caemos en la cuenta de que la emoción *Z*, suscitada por el elemento irreal *b*, que el poeta atribuye a la realidad *A*, oculta, implica y supone unos ingredientes significativos a_1 a_2 a_3 *que se refieren a la vida*, esto es, *que la interpretan*, lo único que percibiríamos habría de ser una pura irrealidad, algo que no es copia de la naturaleza ni significa nada de ella, sino que es una «creación absoluta» que, sin embargo, resulta artísticamente válida, puesto que nos mueve estéticamente: tal es lo que las citas anteriores (y otras muchas que, junto a ellas, podrían aducirse, incluso, de nuestro Ortega [17]) vienen a de-

[17] También para Ortega, que respiraba en esto, sin duda, bocanadas de la atmósfera de su tiempo, «la belleza comienza sólo en los confines del mundo real» *(Ensayo de estética a manera de prólogo,* en *Obras Completas*, ed. Revista de Occidente, 1947, tomo VI, págs. 257 y sigs.). Su análisis de la metáfora poética, practicado en el ensayo que acabo de citar, y reiterado en otros dos, uno anterior *(Las dos grandes metáforas*, op. cit., tomo II, págs. 387-400) y otro posterior *(Idea del teatro*, op. cit., tomo VII) es significativo. En el primero de ellos *(Las dos grandes metáforas)* realiza Ortega un curioso y, en mi criterio, arbitrario distingo entre la metáfora científica y la poética. La metáfora científica, dice, es expresiva del mundo real, y sirve para dar nombre a aquellos objetos que no lo tienen. Se trata, en efecto, de «un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia intelectual». La ciencia, la filosofía «usan», pues, «*de* la metáfora». En cambio, la poesía no usa en ese sentido de la metáfora, sino que «es metáfora».

¿Qué pretende sugerir Ortega con esto último? Que así como el filósofo no toma en serio las identificaciones metafóricas (que siempre se exceden y van más allá de lo que los dos objetos comparados tienen, en efecto, en común), sino que se queda sólo con lo que éstos

cir, y, según nuestra doctrina, con manifiesta equivocación: por eso hablé hace poco de la urgencia inaplazable con que se impone la necesidad de situar la teorización literaria, en

---

poseen en verdad de iguales, el poeta hace lo contrario: afirma la ecuación de lo no idéntico y, *creando el objeto estético, la da por válida* allende el *mundo real*. Quizá convenga copiar los párrafos donde lo viene a decir: «La metáfora poética insinúa la identificación total de dos cosas concretas» que no son equivalentes, sino sólo en algunos de sus elementos abstractos. «El pensamiento metafórico rinde en la ciencia un oficio distinto y aun opuesto al que espera de él la poesía», pues mientras en la ciencia se trata de un oficio «suplente» del término de que el lenguaje habitual carece, en la poesía, ese oficio es «constituyente». La poesía «aprovecha la identidad parcial de las cosas para afirmar —falsamente— su identidad total. Tal exageración de la identidad, más allá de su límite verídico, es lo que le da un valor poético. La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye. Pero, viceversa, no hay metáfora poética, sin un descubrimiento de identidades efectivas». Por eso antes nos había dicho Ortega algo que una lectura rápida podría interpretar equivocadamente en sentido vagamente semejante al que el presente libro ha sostenido: que la poesía es, «en uno de sus lados, investigación». Ortega quiere decir aquí que la metáfora poética se apoya en una *verdad* a la que, por tanto, descubre (la *auténtica* y *completa* coincidencia de dos objetos en algunos de sus elementos abstractos), pero sólo para afirmar como verdadero, en un mundo que no es este mundo objetivo en el que vivimos, algo no real: el objeto bello: que una mejilla, por ejemplo, sea una rosa o que los dientes sean perlas. «La ciencia», sigue Ortega, «usa al revés el instrumento metafórico. Parte de la identidad total entre dos concretos, a sabiendas de que es falsa, para quedarse luego sólo con la porción verídica que ella incluye. Así, el psicólogo que habla 'del fondo del alma' sabe muy bien que el alma no es un tonel; pero quiere sugerirnos la existencia de un estrato psíquico que representa en la estructura del alma el mismo papel que el fondo de un recipiente. Al contrario que la poesía, la metáfora científica va del más al menos. Afirma primero la identidad total, y luego la niega, dejando sólo un resto». Y tan es así, que al usar una metáfora científica, continúa diciendo Ortega, corremos el riesgo de olvidar «que se trata de una metáfora», e identificar, «como en poesía, lo uno con lo otro», el plano real con el evocado.

Como es fácil observar, el error de Ortega, caso de que aceptemos la tesis que en nuestra doctrina general se encierra, consiste en no ver que en poesía, el lector desacredita la literalidad del aserto iden-

cuanto a este punto, a la altura histórica en que, por el contrario, se halla, desde hace mucho, la psicología, con su consideración de las freudianas «ideas latentes». Si los sueños más descabellados o los síntomas neuróticos más aparentemente absurdos, si los más insensatos olvidos y equivoca-

---

tificativo, *exactamente en el mismo sentido en que lo hace cuando se trata de las metáforas científicas* (en libro próximo trataré despacio el mecanismo de este hecho). Años después, en *Ensayos de estética a manera de prólogo,* puntualiza aún Ortega sus ideas al respecto, pero el error subsiste íntegro. Analiza allí la metáfora del poeta López Picó «ciprés = espectro de una llama muerta»:

e con l'espectre d'una flama morta.

«¿Cuál es» aquí «el objeto metafórico?» dice. «No es el ciprés, ni la llama, ni el espectro; todo esto pertenece al orbe de las imágenes reales. El objeto nuevo que nos sale al encuentro es un 'ciprés-espectro de una llama'. Ahora bien, tal ciprés no es un ciprés, ni tal espectro un espectro, ni tal llama una llama. (...) No es (...) la asimilación real lo metafórico» (...) (significa Ortega que lo asimilado verdaderamente por la metáfora no son objetos reales *en cuanto* reales). «Necesitamos del parecido real (...) pero con un fin contrario al que suponemos (...). Se trata de formar un nuevo objeto, que llamamos el 'ciprés bello' en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter éste a dos operaciones:. la primera consiste en libertarnos del ciprés como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le presta el carácter de belleza. Para conseguir lo primero, buscamos otra cosa con quien el ciprés posea una semejanza real en algún punto, *para ambos sin importancia.* Apoyándonos en esa realidad inesencial, afirmamos su identidad absoluta. Esto es absurdo», por lo que «la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas». En la metáfora «vive», pues, «la conciencia clara de la no identidad». Notemos bien estas palabras, pues se prestan a equívoco. No intenta insinuar que el lector no toma en serio la identificación metafórica como tal identificación, que es precisamente lo que en este libro sostenemos nosotros. Lo que, según Ortega, el lector no toma en serio es la identificación de los dos elementos comparados, repito, *en cuanto objetos reales,* pues la identificación hace que surja un nuevo objeto, el objeto estético, que no es un objeto real, sino un objeto irreal *donde la ecuación es válida como tal.* Oigámos-

ciones, tienen a veces, al menos en concepción psicoanalítica, un sentido «no consciente», fruto, por supuesto, de una «interpretación de la vida», ¿cómo no iba a tenerlo el arte? ¿Cómo no iba a ser éste resultado de interpretar la vida,

---

le: «La negación» (se refiere a la negación por parte del lector de la identidad *real* de los planos de la imagen), «la negación» afirma una cosa *nueva.* «Aquí el ciprés-llama no es un ciprés real pero es un *nuevo* objeto, que conserva del árbol físico como el molde mental, molde en que viene a inyectarse una nueva substancia ajena por completo al ciprés, la materia espectral de una llama muerta. Y viceversa, la llama abandona sus estrictos límites reales (...) para fluidificarse en un puro molde ideal (...). Al hacer la metáfora la declaración de su identidad radical con igual fuerza que la de su radical no identidad, *nos induce a* (...) *encontrar la identidad en un nuevo objeto,* el ciprés al que sin absurdo podemos tratar como a una llama.»

«Segunda operación: una vez advertidos de que la identidad no está en las imágenes reales, insiste la metáfora tercamente en proponérnosla. Y nos empuja a otro mundo donde por lo visto es aquella posible.» Para que no haya vacilación en cuanto al significado de lo anterior, veamos, entre paréntesis, lo que dice en *Idea del teatro,* donde repite su análisis de la metáfora, tomando como ejemplo de ella esta vez la expresión «mejilla = rosa»: «Al metaforizar es preciso que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la rosa deje de ser realmente rosa. Las dos realidades (...) se anulan recíprocamente. Los resultados de la aniquilación son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo». Ortega evidentemente quiere decir que no existen en el mundo objetivo, pues en el *Ensayo a manera de prólogo,* hemos visto que nos hablaba de «otro mundo», donde sí se hace posible lo irreal. Ese otro mundo es nuestro yo. En nuestro yo «el lugar sentimental» del ciprés (o de la mejilla) coincide con el «lugar sentimental» de la llama (o de la rosa). El «sentimiento ciprés» y el «sentimiento llama» son idénticos. ¿Por qué? El lector se dispone a oír por fin la revelación que ilumine todo lo anterior. Pero Ortega contesta a su pregunta así: «Ah, no sabemos por qué: Es el hecho siempre irracional del arte (...). Sentimos, simplemente, una identidad, vivimos ejecutivamente el ser ciprés llama». Henos, pues, frente al socorrido «misterio de la poesía».

De lo anterior deduce Ortega que «el arte es esencialmente irrealización (...)». «Es la esencia del arte creación de una nueva objetividad, nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales (...). Es el arte doblemente irreal; primero porque no es real (...);

esto es, de imitar, en efecto, a la naturaleza, de un modo que puede ser, eso sí, indirectísimo?

Debo de advertir que lo realizado por nosotros en este capítulo (y lo que hemos de hacer en el siguiente) no es, por supuesto, crítica freudiana de la literatura. Eso (no sé si por desgracia) se ha hecho mucho ya. La crítica literaria de ese tipo psicoanalítico consiste en descubrir en los textos literarios las motivaciones *«reprimidas», del autor* o de sus personajes, por ejemplo, sus complejos, etc., motivaciones situadas, pues, *en el inconsciente* de tales sujetos y *generalmente inoperantes desde el punto de vista estético.* Nuestro

---

segundo porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí, como uno de sus elementos, la trituración de la realidad (...).» Y es a continuación de este pasaje donde escribe el autor la frase que hemos mencionado al comienzo como condensadora de su pensamiento estético: «La belleza comienza sólo en los confines del mundo real». No tengo sitio aquí para rebatirla.

Las reflexiones de Ortega acerca del arte responden, pues, como he dicho, a la corriente «irrealista» de su momento histórico, de la que nuestra doctrina, en cambio, se aparta decididamente (véase también nuestra posición al respecto en el capítulo XXII).

Algo semejante vemos entre los teóricos de la música. Según Hanslick, la música no comunica significado alguno extrínseco a ella misma, sino sólo esquemas sonoros dinámicos: «tönend bewegte Formen» (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen,* pág. 45). Ideas semejantes en E. J. Dent: *Terpander: or the Music of the Future,* New York, E. P. Dutton and Co., 1931, pág. 237; también en F. Heinrich: *Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol,* pág. 67; e incluso en la autobiografía de Igor Strawinsky. En cambio, Susanne K. Langer cree, como nosotros, que el arte articula significados (véase su citado libro: *Philosophy in a New Key,* A Mentor Book, ed. The New American Library, Inc., New York, sixteenth printing (sin fecha), páginas 174-208, y en especial 185-190): dice concretamente (pág. 185): «If music has any significance, it is semantic, not symptomatic. Its 'meaning' is evidently not that of a stimulus to evoke emotions nor that of a signal to announce them; if it has an emotional content, it 'has' it in the same sense that language 'has' its conceptual content —*symbolically* (...) Music is not the cause or the cure of feelings, but their *logical expression...*».

método es, pues, fundamentalmente distinto, y aun, en cierto sentido, opuesto: lo que intentamos descubrir es, en efecto, no «*represiones*», sino significaciones que *siempre operan emocionalmente sobre el lector,* y que se sitúan, no en el «*inconsciente*», sino en el «*preconsciente*» de éste, como diría Freud. Poseen, pues, *en todo caso* esas significaciones una eficacia estética. No tiene, pues, en principio, nuestro método relación alguna ni, como digo, con el concepto de «represión» ni con el de «censura», gratos ambos a los psicoanalistas. En menos palabras: nuestro método no consiste en la aplicación del psicoanálisis a la crítica literaria, sino en llevar a la crítica literaria, con notorio retraso, vuelvo a decir, el mismo tipo de cambio que antes se efectuó, de otro modo y con otra importancia, gracias a los psicoanalistas, en la ciencia psicológica.

CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA DE LAS VISIONES

Pero volvamos ya a las visiones, y preguntémonos por su clasificación dentro de nuestra tipología. Las visiones ¿son procedimientos de tipo *A, B* o *C?* Hemos visto que tales recursos en la mayoría de los casos, o *si hablamos con rigor, tal vez en todos,* sugieren difusamente y en síntesis todo un grupo de propiedades $(a_1\ a_2\ a_3)$ ínsitas en su objeto. Las visiones parecen ser, pues, de tipo C. Pero nótese que las sugieren «irracionalmente» en cuanto globalmente suscitadoras de una descarga emocional. Esto nos indica que lo importante en las visiones no es su carácter sintético que no se percibe en el acto de la lectura y que, en consecuencia, *para el lector no existe,* sino su carácter afectivo. Las visiones resultan manifestarse así como un procedimiento de tipo A.

LA DIFERENCIA ENTRE IMAGEN VISIONARIA Y VISIÓN ES SÓLO FORMAL

Después de separar con todo cuidado los conceptos de imagen visionaria y de visión, he aquí que hemos llegado a un punto en que ambos fenómenos coinciden: si la imagen visionaria nace de la semejanza en el sentimiento que dos objetos ocasionan, la visión tendrá ese mismo origen. De ahí su parentesco. No hay, pues, una diferencia esencial; la diferencia es sólo, en último término, puramente formal. Mientras en la imagen visionaria (y en la tradicional) un *ser* fantástico desplaza (o se superpone) a otro de la realidad (el arco iris al pajarillo, el oro al cabello), en la visión cierta *cualidad* o función fantástica usurpa el puesto de otra u otras realmente poseídas por el objeto: la altitud física ocupa el lugar de la altitud espiritual, y la luminosidad, el lugar de la belleza juvenil, de la inocencia, de la felicidad, etc., de unos seres.

Esta semejanza fundamental entre la visión y la imagen visionaria se nos hará más evidente aún si pensamos que con frecuencia las visiones pueden transformarse en imágenes visionarias con sólo variar su contextura. En lugar de «hombres fúlgidos», el poeta podía haber dicho «hombres como luces». Imagen tal sería visionaria porque los cuerpos humanos no se parecen en nada material ni espiritual ni de valor a las luces, y sí en algo emotivo: esos cuerpos sugieren en nosotros un sentimiento análogo al que las luces nos despiertan, a causa, por supuesto, de asociaciones preconscientes.

EL CUADRILÁTERO POÉTICO EN LAS VISIONES

Ahora bien: ¿podríamos señalar en la visión «hombres fúlgidos» la presencia del lírico cuadrilátero (modificante, modificado, sustituyente y sustituido) que, según hemos dicho, nunca falta en un instante poético?

Después de los análisis anteriores, resulta fácil lo que sin ellos se hubiera hecho imposible. La palabra «fúlgidos» dentro del poema es el *sustituyente* en cuanto que alude «irracionalmente» a todo un grupo de cualidades que nos producen, en su conjunto, un determinado grado de un determinado sentimiento. Esa palabra fuera del poema no tiene ya ese sentido: significa sólo que algo, como el fuego, o el sol, tiene luz: he ahí el *modificado*. El *modificante* será, pues, el elemento que otorga a «fúlgidos» esa desconceptualizada, «individualizada» significación en el interior de la pieza; o sea, la palabra «hombres» unida a nuestro conocimiento de que los cuerpos humanos carecen en la realidad de fulgor. El *sustituido*, por último, estará formado por la frase con que la lengua expresaría conceptualmente, genéricamente y, por tanto, sin propiedad, lo que el poeta nos dice dándonos la impresión de expresarse propiamente. Algo así como esto: «erais eternamente juveniles, gozosos e inocentes y me llenabais de pasmo, de entusiasmo, de dicha».

LAS VISIONES EN LA COMICIDAD

Comprobemos una vez más que los procedimientos de la poesía tienen uso igualmente en la comicidad, y agreguemos ahora que en este último sector de la expresión es posible la aparición del recurso con un adelanto cronológico caracterís-

tico, en relación a la poesía, por razones que podrán acaso comprenderse tras la lectura del capítulo XVIII de este libro[18]. Antes del período contemporáneo (si esta denominación abarca la obra de Bécquer y la de los poetas prebecquerianos) la visión se dio únicamente, dentro de la lírica, en la zona popular, no en la culta. Sin embargo, en la poesía burlesca culta aparece algo muy próximo a la visión, ya que no una visión propiamente dicha, en la composición de Quevedo que se titula «Boda de negros». En sucesivos versos el poeta ha ido reiterando el adjetivo «negro». Y en la estrofa duodécima escribe:

A la mesa se sentaron
donde también les pusieron
negros manteles y platos,
negra sopa y manjar *negro*.

No es verosímil que los manteles ni los platos ni la sopa sean negros en la realidad, aunque pudieran serlo. No se trata, pues, técnicamente, de una visión; pero sí de algo que, como he dicho, le es esencialmente afín.

Naturalmente, la comicidad contemporánea abunda en verdaderas visiones. En la revista de humor *La Codorniz*, leo un artículo, firmado con el seudónimo de «Don Fernando», que empieza así:

Pollo sanísimo

Cuando llevamos a casa aquel pollo, que habíamos comprado vivo, todos coincidimos en afirmar:

—¡Es un pollo sanísimo! ¡Hay que ver la vivacidad que tiene!

Llegó el momento de matarle y optamos por el procedimiento más rápido: colocarle el cuello sobre la madera de picar carne y cortarlo de un solo y limpio hachazo.

---

18 Véase también mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre*, ed. Gredos, 1968, págs. 237-238.

Así lo hicimos, y la cabeza quedó cortada con extraordinaria limpieza.

Todos nos quedamos estupefactos, y a la vez aterrados, al comprobar que el resto del cuerpo permanecía como si nada le hubiese ocurrido. El cuerpo del pollo guillotinado cayó al suelo y empezó a pasear tranquilamente por la cocina.

—¡Ya decía yo que ese pollo estaba sanísimo! —comentó la muchacha.

Etcétera.

(*La Codorniz,* 5 de junio de 1955)

Nótese la visión: un gallo está tan sano (justificación[19] cómica de la visión) que luego de ser decapitado sigue en pie como si nada le hubiese ocurrido (cualidad irreal atribuida)[20].

---

[19] Véase t. II, pág. 158, donde vuelvo sobre este ejemplo.

[20] Debo hacer una importante advertencia. Aquí no parece haber una auténtica visión, pues no hay significado irracional. En ese sentido el fenómeno de la visión no *podría darse* nunca en el chiste, dado el carácter racional de éste. Ahora bien: sí puede darse en el chiste el *equivalente* de la irracionalidad en la conciencia, que es lo que luego (véase en el cap. siguiente la pág. 266) vamos a denominar *plasticidad* o carácter visual, o visualización, de los elementos irreales. En esta nota quiero adelantar lo que sólo desarrollaré en libro próximo: que esa plasticidad visual consiste en que el lector frente a las visiones *siente* que lo irreal es real, aunque sepa que no lo es. Y esto es lo que percibimos en las visiones cómicas a las que, en efecto, podemos entonces llamar así.

CAPÍTULO X

C) EL SÍMBOLO

I. SÍMBOLOS SIMPLES Y SÍMBOLOS CONTINUADOS

QUÉ ES UN SÍMBOLO. EL SÍMBOLO SIMPLE

Dentro de la consideración de la imagen contemporánea, únicamente nos resta alcanzar lo que un símbolo sea. En mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre* he buscado un nuevo planteamiento y definición al concepto de símbolo expuesto por Baruzi [1], primero, y después, siguiendo una senda diversa, por Dámaso Alonso [2]. Estos autores contemplaban únicamente en el símbolo su porte continuativo (que, sin embargo, según creemos nosotros, el símbolo sólo *en ocasiones* adopta), y en consecuencia, todo el problema se reducía para ellos a hallar el punto de divergencia entre el desarrollo ale-

[1] Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique,* 1.ª ed., París, 1924; 2.ª ed., 1931, pág. 223.

[2] Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1942, págs. 215-217.

górico y el simbólico. Nuestro enfoque será radicalmente distinto. El símbolo puede, sin duda, ocupar la totalidad del poema o una parte considerable de él (varios versos, varias estrofas); *pero puede también* (y es lo más frecuente), como acabo de decir, *privarse de tal extensión.* Para nosotros no es, pues, ese hecho (la continuidad) la característica esencial de las figuraciones simbólicas (como no lo es ni de las imágenes visionarias ni de las visiones), sino otro más entrañablemente ligado a la naturaleza del símbolo que no consideraron los autores antes aludidos: que, tratándose de una expresión que no es ni una imagen visionaria ni una visión (luego especificaré con más exactitud) posee un significado o plano real que no aparece en la intuición, de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de la intuición. Ante un símbolo *B* nos conmovemos, sin más, de un modo *Z*, y sólo si indagamos *Z* (cosa sobrante desde la perspectiva puramente poética o lectora) hallaremos el conglomerado significativo a_1 a_2 a_3 (al que en el símbolo podemos llamar plano real «*A*»), que antes *no se manifestaba en nuestra conciencia* por estar implicado y cubierto por la emoción *Z* de que hablamos. Por eso precisamente he puesto la letra *A* entre comillas. En suma: la emoción *Z* que el símbolo *B* nos causa es envolvente e *irracionalmente* implicitadora de un significado, o sea, de un plano real *A*, esto es, del complejo a_1 a_2 a_3. Este complejo, una vez *des-cubierto* en el acto crítico de sajar el núcleo emotivo *Z*, no lo percibimos tampoco de un modo claro, sino esencialmente confuso. De esta lucubración puramente teórica y como fantasmal, descendamos a lo concreto. El poema XXVIII de Antonio Machado, que más adelante comentaremos, empieza así:

Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas

en montes no pisados
y guardar el secreto
de nuestros rostros pálidos
porque en las bacanales de la vida
vacías nuestras copas conservamos,
mientras con eco de cristal y espuma
ríen los zumos de la vid dorados.

Fijémonos sólo en el comienzo. Esos «nuevos aromas» que quemamos «en nuestro amor» son sin duda simbólicos (símbolo que pronto denominaremos, ya veremos por qué, «monosémico»). Pero, según decimos, el lector no puede saber, de manera inmediatamente intuitiva, lo que un símbolo, en este caso los «nuevos aromas» (B) simbolizan o representan. Lo que sí percibe de ese modo es, únicamente, la emoción Z provocada. Aquí se trata, por ejemplo, de un sentimiento positivo, de algo, por supuesto, grato, benéfico. Cuando nuestro ánimo es de meros lectores no nos paramos a pensar en el sentido *(a_1 a_2 a_3)*, desarrollable lógicamente, que tal sentimiento interioriza y cubre. Pero claro es que ese sentido existe, aunque borroso y subyacente a la emoción, y puede ser alcanzado por punción analítica. Realizada ésta, y precisando lo que es por naturaleza impreciso, diríamos que se trata de la ofrenda del goce y ardor amoroso que cada miembro de la pareja amante otorga al otro miembro; son «nuevos» los «aromas», pues quienes los queman creen amar de un modo distinto y más alto («en montes no pisados») que cualquier otro amador. He ahí, pues, el plano real «A» del símbolo de los «nuevos aromas» (esto es, los elementos *a_1 a_2)*, teniendo en cuenta que ni aún tras el análisis un plano real simbólico puede delimitarse con la claridad que aquí pedagógicamente le otorgamos. Pues todo símbolo es siempre un foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras, cosa en la que el símbolo viene a coincidir con

la imagen visionaria y con la visión, que en ello manifiesta pertenecer al mismo linaje de aquél.

SÍMBOLOS MONOSÉMICOS Y SÍMBOLOS DISÉMICOS

El ejemplar que acabamos de estudiar como simbólico pertenece a uno de los dos tipos en que los símbolos se ofrecen: ese tipo, precisamente, que acabamos de precisar como «monosémico» (en cuanto que encierra un solo significado: el irracional antes estipulado, no consciente en el momento mismo de la lectura). En seguida veremos que hay otros símbolos que denominaremos, por oposición a éste, «disémicos», pues su sentido será, en efecto, doble: además del sentido irracional, oculto para la mente despierta (donde tal sentido queda representado exclusivamente por la emoción que le corresponda) habrá, en tales símbolos, otro sentido, éste lógico: el manifestado, de un modo directo o indirecto, por su literalidad. En tales figuras disémicas se darán cita, en consecuencia, vuelvo a decir, dos significaciones: una irracional, que se nos esconde, interiorizada en la emoción, y otra lógica, que comparece en nuestra conciencia. Luego lo comprobaremos, pues de momento nos importa más encararnos con la monosemia simbólica.

DEFINICIÓN DE LOS SÍMBOLOS MONOSÉMICOS

¿Qué es, pues, un símbolo monosémico? Los símbolos monosémicos podrían ser definidos de este modo: se trata de la atribución, a los objetos y seres, de funciones o cualidades, no imposibles (esta es la diferencia con las visiones)

pero sí *poco probables*, es decir, *inverosímiles* dentro del contexto en que se insertan. La inverosimilitud de la atribución nos lleva a rechazar la literalidad del enunciado simbólico, y como tampoco hay otro sentido de carácter lógico que nuestra inteligencia pueda encontrar al dicho, en sustitución del rechazado, sólo nos resta, para que éste no se nos convierta en un verdadero disparate, cerrar los ojos y entregarnos a la emoción que el dicho (insensato lógicamente para nosotros) pueda tener (gracias a sus asociaciones preconscientes con otras nociones, no insensatas estas en sí mismas). Así, ante la frase «quemar nuevos aromas en montes no pisados», aunque la acción mentada no represente, en efecto, una imposibilidad para los seres humanos, el lector comprende que el autor no ha querido darle a entender la literalidad que enuncia, ya que tal literalidad se le aparece como poco probable en el ambiente verbal en que se halla, y, por tanto, como inverosímil en ese concreto ambiente. Tachamos y repelemos, pues, la letra de lo que se nos dice, exactamente igual que en el caso de las visiones. Ahora bien: una vez negada la letra ¿qué le queda a nuestra comprensión? Desde el punto de vista puramente lógico, igual que en las visiones sucedía, todo sentido desaparece. Notemos, en este punto, la diferencia con las imágenes tradicionales. Si un poeta de la tradición escribe esta metáfora: «tu pelo es oro», el lector enfrenta, en principio, una dicción tan insensata como pueda serlo una visión o un símbolo monosémico. Por eso, nosotros nos rehusamos, también aquí, a la estricta «letra»; pero, a diferencia de lo que pasa en los símbolos monosémicos y en las visiones, aunque como digo nos quedemos sin el sentido literal, hallamos de inmediato en las metáforas tradicionales un significado no literal que posee naturaleza lógica, o sea, que se nos afirma, sin contradicción, en nuestra lucidez, y entonces se nos hace posible

descansar en él: ese significado en el que descansamos sería, en el caso presente, éste: 'color rubio similar al del oro'. De ahí que la irracionalidad no se produzca, al revés de lo que sucede en las visiones y en los símbolos monosémicos, a los que el lector obliga a una emanación de este tipo irracional, por carecer tales dicciones de todo sentido lógico. Cuando Lorca, echando mano de una visión, dice: «tu voz tenía sonidos negros» ni el lector puede entender literalmente la expresión «sonidos negros» (pues tal literalidad es un absurdo) ni se hace tampoco visible relación lógica alguna entre la noción de «sonidos» y la de «negrura», de forma que no hay salida racional válida que nos saque del desconcierto. En el ejemplo de «sonidos negros» nos hemos quedado, pues (y lo mismo pasa en todas las visiones y símbolos monosémicos, así como en todas las imágenes visionarias) sin significado lógico que alivie a nuestra desconsolada inteligencia. ¿Qué hacer para que el enunciado que nos inquieta no nos suma en definitiva desesperación semántica? Lo que hacemos es esto: dejar que el despropósito ponga en marcha, dentro de nuestro ánimo, sus posibilidades preconscientemente asociativas, o sea, sus posibilidades de emoción, y atenernos a estas últimas. De ahí que todas las irrealidades simbólicas (imágenes visionarias, símbolos monosémicos y visiones) engendren, no significados lógicos, sino eso: puras emociones, que encierran, ellas sí, como no podía ser menos, una recóndita significación irracional de tipo asociativo.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE IMAGEN VISIONARIA, VISIÓN Y SÍMBOLO MONOSÉMICO

A través de la descripción que acabo de realizar, los lectores habrán observado el parentesco próximo de las tres

especificaciones metafóricas contemporáneas. Las tres se nos ofrecen como meras variantes de un fenómeno único al que daremos el nombre global de «fenómeno visionario», por el aspecto plástico que adquiere la imagen cuando desconocemos, o sólo conocemos afectivamente, su última significación. Pues en tal caso, la imagen, que aparentemente no está ya al servicio de un sentido, cobra, aparentemente también, independencia, y nos obliga a mirarla a ella misma, en vez de que a su través miremos ese sentido de que sería portadora. Con más brevedad: en el fenómeno visionario, la materia metafórica ya no es transparente, sino opaca, *y por eso se la ve,* por eso se *visualiza* (es «visionaria»), con característica energía.

Se nos juntan así ya todas las notas que en común posee el trío imaginativo de referencia: opacidad o plasticidad, función intuitivamente sólo emotiva *(Z)* y borrosidad de los ingredientes razonables *(a_1 a_2 a_3...)*, cuando éstos son extraídos, a través de un análisis extraestético de la masa emocional *Z* que los oculta y supone. Y ahora veamos las diferencias entre los tres órdenes metafóricos. Lo primero que advertimos es que tales diferencias se ofrecen como puramente formales, instrumentales, en cuanto que son diferencias de medios y no de fines. En la imagen visionaria hay un plano real *A* y un plano imaginario *B*, enunciados por el poeta *y presentes con nitidez «racional»* en la intuición («un pajarillo —*A*— es como un arco iris» —*B*—; «águilas —*A*— como abismos» —*B*—); en la visión no hay un plano u objeto imaginario *B* que suplanta a un plano u objeto real *A*, sino que, como sabemos, se trata de una cualidad o función imposible *b* (por ejemplo, «cantar») que se atribuye graciosamente a A (por ejemplo, «la piedra»); en el símbolo monosémico (luego hablaré del disémico) pasa lo mismo que en la visión, sólo que en vez de una cualidad *b* imposible atri-

buida a *A*, lo que surge es una cualidad *b*, improbable y por lo tanto inverosímil en cuanto predicada de *A*.

Pero lo importante no es la disimilitud entre las tres variaciones que es, repito, sólo formal, sino su coincidencia, que es sustantiva. Para destacar con vigor la sustancial comunidad podríamos decir que en los tres casos hay «simbolización» (así, entre comillas, pero en el sentido técnico y riguroso que atribuimos aquí a esta palabra), ya que en los tres se da 1.°, un elemento irreal *(B*, en la imagen visionaria, en el símbolo monosémico y en la visión), que, 2.°, suscita un sentimiento *Z*, dentro del cual, 3.°, implicado e invisible, existe un conglomerado real a_1 a_2 a_3, que es lo propiamente «simbolizado» (en otro libro mío lo llamo *«el simbolizado»*, precisamente), esto es, lo que irracionalmente se significa, y cuyo carácter, 4.°, consiste en la difusión y bruma con que se ofrece. Y así, en la imagen visionaria, el plano *B* «simboliza» ciertas cualidades a_1 a_2 a_3 del plano *A* con las que *B* objetivamente coincide, bien que de modo remoto e imperceptible; y en la visión y en el símbolo monosémico es la cualidad inverosímil o irreal *b* la que «simboliza» las cualidades a_1 a_2 a_3 de *A*.

Veamos ya en concreto el simbolizador (permítaseme otorgarle este nombre) y lo simbolizado (o *el* simbolizado) en las frases «un pajarillo es como un arco iris» (imagen visionaria); «la piedra canta» (visión); y «quemar nuevos aromas en montes no pisados» (que es el símbolo monosémico). En la primera, la expresión «arco iris» *(B)* «simboliza» la «inocencia» *(*a_1*)*, la «indefensión *(*a_2*)* y la gracia» *(*a_3*)* del pajarillo *(A)*. En la segunda, la expresión «canta» *(b)* «simboliza» la valiosa elementalidad *(*a_1*)* de la piedra *(A)*. En la tercera, quemar «nosotros» (A) «nuevos aromas en montes no pisados» *(b)* «simboliza» la ofrenda del goce y ardor amoroso *(*a_1*...)*, según indiqué ya. Afirmemos con fuerza todo esto,

pero teniendo muy presente, insisto, que en el fenómeno visionario lo esencial, por ser lo intuitivo e inmediatamente operante, es el elemento emocional *Z*, aunque, repito, éste deba la posibilidad de su existencia estética a la preñez simbólica, o sea, «irracional», repito, que *imperceptiblemente* conlleva.

EL SÍMBOLO MONOSÉMICO CONTINUADO

Retornemos ya al símbolo monosémico en su sentido más estrecho. Para ilustrarlo elegí antes, adrede, un ejemplar sin desarrollo, por dos importantes motivos: en primer lugar, por razones estadísticas: *los símbolos monosémicos no continuados son, con mucho, los más frecuentes;* y en segundo término, para hacer ver, con claridad y de entrada, que los símbolos, monosémicos o disémicos, no se caracterizan por su continuidad, y por tanto, no tienen por qué ser definidos por la índole de ésta. Pero, naturalmente, el símbolo monosémico continuado se produce también. Copio un soneto de Unamuno:

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.

El día en que le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre, quiero
que me dejéis con él solo y señero
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía,
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría

mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.

Que un buitre devore al poeta es posible, pero improbable, inverosímil; por otra parte, no hay un significado lógico, sino emocional. Se trata, pues, de un símbolo monosémico. El buitre que devora *(b)* al poeta (A) nos da, eso sí, una impresión de repulsión *(Z)*; y con esa vaguedad que distingue a los símbolos, y tras un análisis, lo reconocemos como representante de alguna obsesión angustiosa *(a)* del protagonista poemático. Así, sin más precisiones. En efecto: ¿Se trata de una angustia metafísica o de una angustia menos trascendental? ¿Es acaso agonía religiosa, temor al no ser, o, simplemente, quizá, dolor provocado por la pérdida de un ser querido o (¿por qué no?) por un afán material insatisfecho? A la vista del soneto, *y sin otros datos* (como los que nos proporciona el resto de la obra unamunesca, que es un grito y aspiración patética a la vida eterna, de la que, sin embargo, duda) no lo podríamos deducir nunca. Y no por torpeza, sino porque el simbolizado *(a_1...)* específico del símbolo, en cuanto éste se desconecte y aísle de otras composiciones del mismo autor, es siempre imposible de precisar con exactitud. Como antes dijimos, sólo se nos entrega de un modo brumoso y desenfocado. De otro modo: el símbolo, monosémico o disémico (y lo mismo les ocurre a las otras dos modalidades del fenómeno visionario), *suprime la anécdota.* Y teniendo en cuenta que tal supresión es, como luego hemos de recordar, una característica importante de la poesía contemporánea, no nos asombra la frecuencia que en nuestro siglo alcanza el uso de estas nuevas formas de imagen.

En cuanto a los elementos b_1 b_2 b_3, que, a semejanza de lo que ocurre en la imagen visionaria, se desarrollan en el plano *b* del símbolo, pueden poseer sentido irracional, o, por el contrario, carecer de él, en cuyo caso encuentran justificación exclusiva en *b*. Y así, que el buitre sea «voraz» (b_1), que su seño sea «torvo» (b_2), que «labre» (b_3) las penas, «sorba» (b_4) la sangre, y «trague» (b_5) los «despojos» del protagonista nos dice, de modo irracional, algo de esa obsesión angustiosa en que hemos dicho consiste el «simbolizado»: lo que tal obsesión tiene de negativa y devoradora. Pero, al revés, que el pico del buitre sea «corvo» constituye un elemento b_6 que carece de toda significación, y cuya presencia se relaciona exclusivamente con *b*, buitre, ya que los buitres tienen, en efecto, como es notorio, un pico de esa forma [3].

Tomemos ahora otra composición simbólica de tipo monosémico, a poema entero, esta vez de Antonio Machado:

Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.

No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.

---

[3] El desarrollo de *b* (b_1 b_2 b_3) *sin justificación en el simbolizado* es la única característica del símbolo considerada por Baruzi *(op. cit.)* y Dámaso Alonso *(op. cit)*, que, por otra parte, no tienen en cuenta, al lado del símbolo, la existencia de la imagen visionaria y de la visión, ni la presencia de ese triple fenómeno en la poesía contemporánea. Como ninguno de los dos críticos estudia tampoco el esencialísimo hecho de la irracionalidad simbólica, hablan sin más, de que los elementos b_1 b_2 b_3 en que se descompone el miembro *b* del símbolo carecen de representación en A y sólo *b* se responsabiliza de ellos. Como afirmo en el texto, el desarrollo de *b* con frecuencia no se produce, pero, además, cuando se produce no siempre los términos b_1... que crecen sobre *b* son independientes del significado simbólico. Muchas veces esos términos b_1... se conectan con tal significado, aunque esa conexión sea de tipo irracional.

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

(XXX)

El poeta, a lo largo de toda la composición, se ha servido de la figura de Diana Cazadora, con ánimo no mitológico, sino monosémicamente simbólico: lo que se dice es inverosímil y sólo emocional. La mitología es sólo la materia de la que se vale [4]. El poema, en efecto, no nos habla de Diana, sino que traza una silueta *parecida* a Diana, que significa otra cosa. ¿Qué cosa? El lector como tal lector lo ignora, ya que, según hemos venido repitiendo, los símbolos son puramente emotivos. Lo que se hace presente es la emoción *Z* y sólo la emoción *Z:* una emoción honda, grave, y en su final, además, trémula y patética; emoción alusiva, del modo irracional que nos es ya familiar, a «algo» $(a_1\ a_2\ a_3)$ que se nos oculta, pero que podemos encontrar, en indagación rigurosamente extraestética, si estamos suficientemente interesados en ello. En este caso, lo simbolizado es, digamos, la vida humana (a_1), o la conciencia que el narrador poemático tiene de la vida humana, *dimensión fúnebre incluida.* El vivir del hombre es, para ese narrador, un «misterio» («arde en tus ojos un *misterio...*»), en cuanto que encierra contradicción: la vida es un enorme bien en cuanto vida, pero va hacia la

4 Fenómeno relativamente frecuente en la poesía contemporánea. Véase mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre* (ed. cit., pág. 215). Precisamente observamos también este fenómeno en el soneto «Mi buitre» recién analizado. Unamuno se sirve en ese poema del mito de Prometeo, pero, evidentemente, a semejanza de lo que ocurre en la pieza XXIX de Machado, el personaje, construido sobre el recuerdo de Prometeo, *no es ya* Prometeo, sino el símbolo de una angustia unamuniana.

muerte y entonces se convierte en un mal. Lo importante sería, en consecuencia, descifrar el enigma, saber cuál de las dos cosas representa el verdadero significado que hayamos de atribuir al vivir. Nuestra vida es «sed» de más vida; pero esa sed, ¿será saciada? ¿Viviremos siempre, y para siempre, más allá de las apariencias sensibles? O la sed ¿es eso y sólo eso, sed, y nada más?

¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

Ahora se nos hace todo claro. La vida en su sentido positivo de vida es para nosotros «amor»; en cuanto que se dirige a la muerte, «odio». Hay una correlación de tipo «progresivo»[5] entre los sucesivos elementos negativos y positivos:

esquiva (A_1)
odio (B_1)
aljaba negra (C_1)
sed (D_1)
compañera (A_2)
amor (B_2)
lumbre (C_2)
agua (D_2)

¿Por qué el poeta llama a la vida «virgen» y la ve, *en consecuencia,* bajo la figura de Diana? Precisamente por tratarse de algo cuya significación es ignorada por el poeta, una realidad que, por consiguiente, éste no conoce ni puede intelectualmente *hacer suya, poseer.* Figura que, en este sentido, se le escapa, que es «esquiva» en su fúnebre misterio, pero que es hondamente amada, «compañera», en cuanto dejamos de mirar hacia su desenlace lóbrego; que encierra, en

[5] Véase Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española,* ed. Gredos, 2.ª ed., Madrid, 1963.

la apariencia, contradicción, «odio» y «amor», «sed» y «agua», y cuyo auténtico significado, cuál sea lo más poderoso que da sentido a la figura, lo positivo (agua) o lo negativo (sed), no podemos descubrir, aunque profundamente lo anhelamos: «Dime, virgen esquiva y compañera».

El poema nos dice todo esto, pero sólo emotivamente. Los lectores nos hacemos cargo únicamente de las consecuencias y equivalencias emocionales de estas ideas, que, sin embargo, como hemos dicho quizá demasiadas veces, *están* dentro de la emoción, como el hueso de la ciruela *está* en la ciruela. Al leer el poema, recibimos tales conceptos, aun sin percibirlos, del mismo modo que recibimos la pepita de la fruta cuando alguien nos entrega la fruta. Se trata, pues, en efecto, de un símbolo monosémico continuado, cuyo simbolizado (a_1 a_2 a_3) no aparece en nuestra conciencia que lo encierra y oculta, aunque, repito, esté en ella *irracionalmente*, esto es, enterrado y cubierto por la emoción.

II. EL SÍMBOLO EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO. A

Nuestro trabajo se ha ceñido hasta ahora a la consideración de una sola raza de símbolos, bien que en dos variaciones o modalidades distintas: símbolos simples y símbolos continuados. A ambos, en su conjunto, los hemos denominado «monosémicos», en cuanto que, repito, sólo tienen un sentido: precisamente el simbólico o irracional. En este subcapítulo nos proponemos registrar el otro orden simbólico que hace poco mencioné, el disémico, que se produce, sobre todo, inicialmente, en Antonio Machado y en J. R. Jiménez (aunque tras ellos se dé en abundancia: en Lorca, Alberti, Aleixandre, Neruda, Cernuda, Francisco Brines, etc.). Hemos

de examinar, pues, algo a fondo, los versos de A. Machado.

Se trata, en parte de su obra, como es sabido, de un poeta de la naturaleza; concretamente, un poeta del paisaje castellano. Cuando nos acercamos a sus versos por vez primera sentimos la extraña impresión de hallarnos ante una lírica desnuda de artificio, en que, mágicamente, las palabras más simples se cargan de la más activa emoción. El milagro empieza por desconcertarnos: los álamos, la fuente, el agua, la brisa, el poniente, la primavera, el monte, casi con su directo enunciado, al parecer, se mudan en elementos llenos de sentido, que en nuestro corazón resuenan hondamente y nos lo rozan en lo más secreto.

¿Podríamos explicar este prodigio? Estas páginas van a intentarlo, pues el hecho nos importa doblemente: desde nuestro punto de vista general teórico, ya que hemos afirmado la inexistencia de la poesía puramente enunciativa, como la que Machado y junto a él y tras él, como digo, otros muchos autores, en muchos momentos de su obra, parecen exhibir; y desde el otro ángulo de más recogimiento y acotación en que ahora estamos; esto es, desde el estudio y la consideración del símbolo.

EL SÍMBOLO DISÉMICO

Todo se reducirá, acaso, a un análisis de nuestras impresiones lectoras. Si elegimos un poema como objeto de indagación, debemos tomar el que nos parezca más sencillo, más libre de artificios, más espontáneo, o, si se quiere, más «directo»: aquel que no trasluzca a la observación inmediata o externa procedimiento alguno al que achacar la totalidad de la emoción transmitida. He aquí la pieza XXXII de *Soledades, Galerías y otros poemas:*

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Pocas composiciones de tan breve extensión habrán movido nuestras almas tanto como ésta. Percibimos una emoción de melancolía y contenida gravedad, que avanza con lentitud y se va adensando de modo creciente hasta el último verso. Pero ocurre que la emoción experimentada no puede explicarse por la imagen «ascuas humeantes del crepúsculo», ni por la personificación «Amor de piedra que sueña», ni siquiera por el símil implicado en «agua muerta» [6]. Todo ello cumple un oficio sin duda secundario, subalterno. Pero lo secundario, lo subalterno, exige dependencia a algo principal, cuya existencia no se vislumbra aquí. Si descontamos esos inocentes recursos, que en rigor reconoceríamos como subordinados, el poema se reduce a una descripción, a una simplicísima descripción. Fijémonos bien; no hay más que esto: al fondo, unos cipreses crepusculares; luego, una glorieta sombría con su fuente, y para terminar, un estanque. Eso es todo. Y sin embargo...

El poema no parece mostrar, en efecto, ningún procedimiento *esencial*, ninguna esencial «sustitución» que haya originado esa magia poética. ¡He aquí, por fin —dirá acaso algún lector de este libro—, un ejemplo de poesía emanada desde un lenguaje que en última consideración habríamos de llamar «directo»!

---

6 «Agua muerta» no puede interpretarse como una visión, pues su significado no es «irracional», sino «racional»: «agua parada». Resulta simplemente de la comparación tácita entre un agua parada y un organismo muerto.

Sin embargo, tal lenguaje (como siempre ocurre en poesía, incluso cuando no lo parece, como aquí) es todo menos «directo». Para probarlo, necesitamos explicitar y racionalizar la emoción que hemos sentido, cosa ya muy fácil para nosotros, tras la investigación a que hemos sometido los otros tipos metafóricos contemporáneos. Ese análisis tal vez nos muestre la desconfianza que debemos a nuestra percepción ordinaria cuando ésta nos advierta la «desnudez» de un pasaje poético.

Ante todo: nuestro sentimiento al terminar la lectura fue de pesadumbre y fúnebre gravedad. Esa pesadumbre y esa gravedad que se inician ya al comienzo de la pieza, y que van acentuándose progresivamente, se condensan, sobre todo, en el verso postrero:

reposa el agua muerta.

Es para nosotros como el último redoble de un tambor funeral, un redoble más intenso que los anteriores, más doliente que ellos, opacamente, desilusionadoramente prolongado después en nuestra alma. Teniendo esto en cuenta, la primera cosa que nos extraña es que la emoción que los versos nos producen *no se corresponda* con lo que el poeta aparentemente dice. El poeta nos ha descrito un bello paisaje, que, *en sí mismo*, no tiene por qué originar la estela de desencanto que en nosotros promueve, el fúnebre son que nos arranca. Mas como el efecto siempre ha de ajustarse a la causa, cuando en el arte (o en la vida) media un desacuerdo entre ambas cosas, podemos asegurar que la causa aparente no es la verdadera, y que detrás de las apariencias, oculta, por tanto, a nuestros ojos, hay otra causa que, ella sí, se adecúa perfectamente a la emoción suscitada. Y así, en efecto, ocurre aquí. Las palabras que el poeta usa («ascua», «crepúsculo», «morado», «negro», «cipresal», «humean», «som-

bra», «piedra», «sueño», etc.), *en su estricto significado lógico,* no hacen relación a nada que pueda proporcionarnos la fúnebre reacción afectiva que, sin embargo, hemos experimentado. Pero esa reacción, sin duda desvinculada del sentido lógico de los vocablos, se vincula, aunque invisiblemente, al sentido «irracional» que esos vocablos poseen; o de otro modo, se vincula a un concepto distinto, que está, diríamos, atraído secretamente y como ligado por imperceptible atadura, por atadura, en efecto, «irracional», a la significación lógica. Cualquier palabra es capaz de esas asociaciones irracionales: hay un «test» psicológico que se basa en ellas. Y si, en efecto, sucede de este modo, es de suponer que *en principio,* esas asociaciones sean algo estrictamente *personal,* que, precisamente por serlo, pueden expresar la *personalidad* del paciente, cuya intimidad enigmática está ahí, como un problema que ha de ser desentrañado y resuelto por quien realiza el «test». El poema de Machado emplea, pues, una técnica que, en su estructura, no difiere en nada esencial de la utilizada en estos casos por los psicólogos contemporáneos, lo que, por otra parte, no puede sorprender a nadie que sepa hasta qué punto una época es un sistema de relaciones entre características, un sistema dentro del cual se hallan instalados, sin escape posible, todos cuantos viven en ella, sean poetas o sean científicos y peritos del alma humana. Pero si las asociaciones que ante un vocablo se nos pueden ocurrir son muchas y personales, ¿cómo hablar de objetividad artística al referirnos a esta clase de poemas? Esta pregunta nos obliga a exponer cuanto antes la gran diferencia que media entre el «test» de asociaciones libres y el poema machadiano en cuestión: en éste, al revés de lo que en aquél acontece, las asociaciones no nos expresan a nosotros, sino, todo lo más, al poeta, y, por supuesto, expresan en todo caso al personaje que en el poema hace figura de ser

el autor. Y no nos expresa a nosotros porque nosotros *no somos libres frente a las palabras del poema,* como lo es, en cambio, el sujeto que se somete al «test» frente a las palabras que en él se le proponen. Ante las palabras del poema venimos *obligados* por el contexto (de ahí que no se anule o merme la objetividad poemática) a una determinada asociación irracional, que hasta podría ser la que con menos frecuencia, o tal vez nunca, se nos hubiese representado en la vida ordinaria, por ejemplo, al encarar en ella un test que, como el supramentado, las ofreciese a nuestra libre asociación. En nuestro caso concreto, las sucesivas voces poemáticas se determinan asociativamente unas a otras y *nos fuerzan* a esa determinación en que ellas están. Y así, todos los vocablos de la composición citada atraen, sin que al leer lo sepamos lúcidamente y sólo podamos constatarlo por la emoción que nos producen, el término «muerte», que, como supusimos, concuerda a la perfección con la impresión fúnebre que habíamos experimentado en la lectura. Comprobemos que tal es lo que, en efecto, acaece. «Crepúsculo» es una luz que se apaga, lo mismo que «ascua» es una incandescencia en trance de extinción; la llama ya no existe. En consecuencia, ambas palabras, relacionadas entre sí y con las otras, sus compañeras, que se les asemejan en esto, quedan obligadas a significar *de modo irracional* lo único que poseen en común: la noción asociada «muerte», ya que una luz y un fuego *moribundos* bien podemos relacionarlos de ese modo no lúcido con una vida que se va. El color negro («negro cipresal», «humean», «sombra») y en menor medida el morado, cuya oscuridad se le asemeja, nos recuerdan, de idéntica manera, a la noche; y como a su vez, la noche nos priva de una importante función *vital,* y, sumidos en la tiniebla, en cuanto a tal función, por tanto, nos despojamos de la vida en una cierta proporción, nada más explicable

que el hecho de la asociación de esos colores con el concepto «muerte» a través del concepto «noche» que le es anterior, soterrados ambos en nuestra mente y sólo emotivamente presentes en ella. Los cipreses se plantan en los cementerios, y por consiguiente, la palabra «cipresal», dentro de la línea contextual en que se halla, los evoca. Y en esta misma vía se sitúan los otros términos de la composición: si hay en ella un Amor, es un «Amor de piedra que sueña mudo», un Amor sumido en quietud implacable [7], en «sueño» inerte. En su sentido lógico, estos versos:

> con su alado y desnudo Amor de piedra,
> que sueña mudo

hablan de una estatua de Eros, pero en su sentido irracional vienen a decir lo que en cierto modo se opone al amor, pues el amor es vida y aquí se expresa subrepticiamente, en forma estrictamente afectiva, la no vida, como en los demás casos. Suenan ya las postreras notas:

> En la marmórea taza
> reposa el agua muerta

y no se abandona la técnica iniciada: lo marmóreo de la taza, al darnos una sensación de pesantez, de inmovilidad, nos da también una sensación de muerte, y colabora de este modo en el ámbito sombrío y grave que el poema ha sabido crear; ámbito que se intensifica con el «reposo» del agua y que sobre todo culmina en la expresión «agua muerta».

---

7 En el proceso onírico puede producirse también la asociación irracional entre la mudez y la muerte. Véase S. Freud, *Psicoanálisis aplicado*, en *Obras Completas*, vol. II, traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pág. 973: «El psicoanálisis nos dice que la mudez es, en los sueños, representación usual de la muerte».

Todo ello se completa y afianza con la mortuoria lentitud del ritmo en que el poema se halla escrito[8]. Por ejemplo, el endecasílabo inicial con sus tres fúnebres, pausadísimos golpes:

Las áscuas de un crepúsculo morádo

que sugieren lenta pesadumbre. De otro lado, las palabras esenciales del poema, las que conllevan la asociación «muerte» que estamos examinando, están, todas ellas, realzadas por los acentos importantes del endecasílabo: «ascuas», «crepúsculo», «morado», «negro», «cipresal», «humean», etc.

Ahora bien: por contactar en un texto, todas estas voces, al tiempo que se determinan y empujan en una misma dirección asociativa, se intensifican recíprocamente en cuanto a la significación irracional misma, y por tanto, también en cuanto a sus consecuencias emocionales. El poema, en efecto, se va haciendo cada vez más mortuorio y grave, porque la técnica de encadenamiento con que el sentido imperceptiblemente asociado al lógico se va presentando en la pieza, no es más que un caso particular del fenómeno de la reiteración, y la reiteración, evidentemente, produce esos efectos. Elijamos, para mostrarlo, una palabra cualquiera: el adjetivo «pobre». En la frase «Antonio es pobre, pobre, pobre», es manifiesto que en su último enunciado el vocablo «pobre» no significa lo mismo que en su enunciado inicial: al repetirse, la significación asciende hasta un grado rigurosamente superlativo, cuya intensidad desborda, *y fuera de la lengua, además,* a la del propio calificativo «pobrísimo». Sucede así porque la calificación primera destila en la segunda buena parte de su contenido, y ésta, ya enriquecida, golpea, a su vez, con todo su grueso volumen, sobre la tercera, a la que

8 Sobre el ritmo expresivo, véase en el cap. XIV, pág. 461.

insufla, en gran medida, su caudal. Al terminar la serie, el adjetivo postrero se halla denso, pletórico, sin conceptualización, de sustancia heredada [9].

Mas lo que acabamos de mostrar para el adjetivo vale para toda palabra. Cuando decimos «no, no y no», la simple negación se trueca en más absoluta; si alguien expresa que desde una cima ve «flores, flores, flores, flores», alcanza también para ese sustantivo lo que llamaríamos, por metáfora, «superlativización»: la frase ya no alude vagamente a «flores», sino a una gran cantidad de ellas. Saquemos una conclusión: toda reiteración posee virtudes intensificadoras del significado.

El poema de Machado es también reiterativo, aunque en él la reiteración adopte un especialísimo modo que la sustrae a nuestro conocimiento inmediato. En efecto: lo que se repite no es aquí el significado lógico de los vocablos, como ocurre en la serie «pobre, pobre, pobre, pobre», sino la significación que preconscientemente se nos asocia a la mayoría de los signos que forman el poema. La palabra «cipresal», y en general todas las palabras que más arriba hemos comentado, no repiten el concepto «crepúsculo», sino el halo de significación irracional que a éste acompaña: el sentimiento de la muerte y la correlativa emoción de pesadumbre y desengaño. Sin embargo, las consecuencias de esta peculiarísima reiteración, son las mismas que destacábamos en la reiteración normal: la intensificación, la superlativización de lo reiterado, más allá de la «lengua» y su conceptualización. El doliente desencanto, el tinte funeral que, repito, en el contexto poemático sombrea borrosamente sin conceptualización de «lengua» las palabras «crepúsculo», «ascua» y «morado» ingresa en los vocablos «negro», «cipresal» y «humean» del

[9] Véase una explicación de este fenómeno en t. II, págs. 286-287.

segundo verso, acrecentando el nimbo de idéntica especie que bajo ellos mismos late. A su vez, este cúmulo de acentuada significación recae sobre el verso tercero, aumentando el poder evocador de la palabra «sombra» en él alojada. Sucesivamente, en constante progresión, la onda va creciendo, hinchándose por dentro, preñándose, hasta descargar onerosamente sobre la última expresión del poema, «agua muerta», que en unión de todas las demás, pasa así a tener una significación evidentemente simbólica.

Sin embargo, este símbolo difiere en algo muy importante de los que hemos analizado hasta ahora, pues aquí, además de la significación «irracional» propia de todo símbolo, significación que, por tanto, no aparece en la mente del lector más que bajo forma emotiva, *hay otra significación*, a la cual, según la definición que anteriormente hemos dado, podemos, por contraposición a la primera y exclusivamente, como sabemos, en cuanto que es percibida con nitidez por la conciencia de quien lee, denominar «racional». Y así, las sucesivas palabras significan, por un lado, algo irracional, simbólico, pero, por otro, significan también (de ahí que a estos símbolos debamos llamarlos *disémicos)*, significan también, digo, de un modo *directo o indirecto*, lo que lógicamente parecen decirnos. Lo hacen *directamente* «crepúsculo», «morado», «negro», «cipresal», «sombra», «marmórea», y «reposa», e *indirectamente*, «ascuas» que «humean», [Amor que] «sueña mudo» y «agua muerta», puesto que en estos tres últimos casos el lenguaje es, a todas luces, figurado: se trata de una metáfora, una personificación y un símil, como no hace mucho indiqué. Mas lo importante no es que el poeta hable en sentido recto o a través de figuras retóricas, sino que *aparezca* siempre, como aquí, o *no aparezca*, en nuestra mente, una significación *lógica* que el lector atribuya a cada una de las palabras del poema: «Crepúsculo» en el poema

significa «crepúsculo»; «negro», «negro», etc.; pero las voces de lenguaje figurado que acabamos de citar no dejan de poseer también, en el texto, como las otras, un sentido «racional»: «ascuas del crepúsculo que humean» significa *racionalmente* en la pieza machadiana «colores brillantes que en el ocaso van acompañados de sombras»; «Amor que sueña mudo» significa, de ese mismo modo, «estatua de Eros quieta y silenciosa» y «agua muerta» significa, igualmente, «agua parada». En los tres casos, esas significaciones pueden ser llamadas «racionales» según la nomenclatura que hace muy poco estrenábamos, en cuanto que las tenemos en nuestro espíritu de un modo lúcido en el instante de la lectura.

El sentido puramente simbólico, o sea, el sentido «irracional», lo hemos reconocido ya. En efecto: los términos esenciales del poema producen en el lector un sentimiento fúnebre *(Z)* que sólo cuando lo punzamos de un modo extraestético nos deja adivinar la alusión a la muerte (a_1) que lleva dentro de sí. En tanto que somos sólo lectores de tal poema, la idea de la muerte en sí misma, como, *mutatis mutandis,* en todo símbolo acontece, nos es imperceptible o sólo la percibimos bajo la forma de esa emoción *fúnebre* que he dicho. En este punto, el símbolo disémico se comporta exactamente igual que el monosémico, que es, como dije, el estudiado con anterioridad («quemar nuevos aromas en montes no pisados», o «Mi buitre», «Arde en tus ojos un misterio, virgen»), lo que prueba, sin vacilación, la semejanza de naturaleza que ambos poseen, pese a ser formalmente tan distintos. La diferencia entre ellos es doble: en primer lugar, el símbolo monosémico no tiene, como el disémico, dos significaciones, la lógica y la irracional, sino sólo esta última, según dijimos ya; y en segundo lugar, el hecho de poseer exclusivamente un sentido y no un par de ellos, nos obliga a entender, desde el primer momento, el símbolo mo-

nosémico como «lenguaje figurado», lo que no ocurre en el disémico, según después he de expresar. Al echarnos a la cara, por ejemplo, el símbolo monosémico contenido en el soneto «Mi buitre» arriba copiado, no podemos tomar «en serio» lo que allí Unamuno nos cuenta, por lo que *nos vemos forzados* a tomarlo de otro modo: como figuración. Si contrariamente a lo que su autor desea, interpretásemos esos versos suyos al pie de la letra, éstos, según ya indiqué, nos parecerían absurdos. Justamente se ha apellidado de «absurdo» a un tipo de teatro, en cuya fabulación intervienen símbolos monosémicos, pues el carácter plástico y sin «traducción» inmediata de éstos, unido a la visualidad del arte teatral y al realismo de diverso grado que normalmente le ha acompañado en el pretérito, hacen que el espectador, en principio y en un primer movimiento equivocado que pronto corrige, vea y capte esos símbolos no como tales símbolos, esto es, no como referencias emotivas a significados «irracionales», sino como palabras con contenidos perfectamente lúcidos. Y entendido así, o así malentendido, tal teatro tendría, en efecto, un cariz «absurdo», como lo tendría el soneto «Mi buitre» si nos empeñásemos en creer que Unamuno pretendía decirnos a su través que al ir cada mañana por las calles de Salamanca hacia su clase de griego, y mientras dictaba sus lecciones en la universidad, le acompañaba de continuo, y le iba devorando poco a poco, un buitre verdadero y no meramente simbólico. Intentemos escenificar el soneto de Unamuno: el resultado sería, evidentemente, algo muy parecido a una obra de Beckett. Por el contrario, el resultado de escenificar un símbolo disémico habría de ser una obra realista. De hecho, varias piezas de teatro, cuyas tramas poseen, en la apariencia, este carácter realista, ostentan, en un borroso segundo término, una significación simbólica. Algunas comedias dramáticas del italiano Ugo Betti («Corru-

zione al Palazzo di Giustizia», «Marito e Moglie», etc.), o de nuestro Buero Vallejo («En la ardiente oscuridad», «El tragaluz»), para citar sólo a dos autores que han sido representados en España, utilizan en su construcción esta disemia del símbolo, muy adecuada para profundizar estéticamente cualquier realismo, sea el estrictamente poético de Machado o el escénico al que ahora ocasionalmente estoy aludiendo.

El aspecto enigmático con que se nos presentó, en un primer arrimo, la lírica de Antonio Machado comienza ahora a disiparse. Empezamos a entender por qué los versos de este poeta no enseñan, por lo general, a primera vista, apenas procedimiento alguno al que deban su tembloroso y grave estremecimiento [10]. Y es que el carácter disémico que en la obra de Machado posee, muchas veces, el símbolo, proporciona a éste la extraña peculiaridad que antes adelanté: la de disfrazarlo, o como se dice en términos bélicos, la de «camuflarlo» y hacerlo pasar ante nuestros ojos sin que reconozcamos en él su carácter imaginativo. La causa de tal fenómeno es que en el símbolo disémico el lector puede atribuir, y por tanto, atribuye la emoción recibida a las palabras del poema en cuanto conllevadoras de un sentido lógico, con lo que se detiene en éste y no se ve precisado, según sucede en el símbolo monosémico, a sentir la dicción poemática como *simbolizadora* de una significación *escondida.* Dicho de manera ligeramente diferente: el sentido lógico del símbolo nos impide la vislumbre y como vaga y no razonada sensación, puramente emotiva, de que exista otro sentido no lógico a su lado. Usando una metáfora algo inexacta, podríamos afirmar que la significación lógica del símbolo disémico

---

10 Si leemos, por ejemplo, el emocionante poema XC de tal poeta el hecho ostenta mayor evidencia aún, pues no hay en él, aparte ritmo y rima, *ni un solo procedimiento retórico reconocible:* el único recurso retórico es el simbolismo disémico, invisible por naturaleza.

produce en nosotros el fenómeno de la fisiocromía. La disemia tiene, en efecto, un poder fisiocrómico de ocultación, como el color de algunos animales, que, al coincidir cromáticamente con el ambiente, los defiende de las miradas enemigas.

SÍMBOLOS DISÉMICOS Y SÍNTOMAS PSICÓTICOS

Antes hemos acercado la técnica poética del símbolo disémico al «test» de asociaciones libres. Pero la irracionalidad de esta clase de símbolos se parece también a la irracionalidad emocional de ciertas manías. Tomemos un sintagma cualquiera del poema XXXII de Machado, incluso el que menos irracional nos pudiere parecer en un primer pronto, «agua muerta», por ejemplo, y comparemos su tipo de emoción con el exhibido en algunas angustias, en efecto, psicóticas. Un paciente cuenta a un psiquiatra su incomprensible y, por consiguiente, morbosa angustia o inquietud, cuando, al ir por la ciudad, pisa las rayas del enlosado callejero, hecho que, en consecuencia, procura maniáticamente evitar. El psiquiatra podría tal vez dar cuenta del anómalo sentimiento del sujeto y su obsesiva preocupación de la siguiente forma: pisar la cruz formada por las junturas del enlosado no debería, en condiciones normales, producir angustia o desasosiego. Hay un desequilibrio entre la causa aparente de la emoción (pisar esas rayas) y su efecto (la emoción suscitada). Pero aunque este efecto sea irracional, no por eso deja de ser razonable. Y así, podríamos explicarlo por la asociación identificativa que el enfermo establece inconscientemente entre la cruz de las junturas del enlosado y la cruz de Cristo[11]. Como para un cristiano pisar la cruz de Cristo re-

[11] La manía susodicha con más frecuencia es una neurosis interpretable como miedo a perder el espacio vital.

presenta un pecado, cuya comisión puede desapaciguar el ánimo y hasta angustiarlo, la identificación susodicha, realizada por vía no racional, traslada al primer miembro de la igualdad (la cruz del enlosado) lo que sería perfectamente lógico aplicado al segundo: por eso pisar la cruz del enlosado conlleva una descarga emocional angustiosa o desapacible. La similitud entre el mecanismo irracional de este síntoma psicótico y la técnica verbal de Machado no puede ser mayor. Tomemos la expresión antes citada con que finaliza su poema XXXII. Sin duda, la expresión «agua muerta» en el sentido de «agua parada de un estanque» que es el significado que en tal poema tiene, *no debería* producir, desde el punto de vista lógico, el sentimiento fúnebre que, sin embargo, nos da, como en el caso psiquiátrico anterior, la idea de «cruz» en el sentido de «losas que se cruzan» *no debería* suscitar en el paciente la reacción emocional que despierta. Pero a semejanza también de lo que sucede aquí, en que el paciente ha unido la idea de «cruz» en el sentido de «losas que se cruzan» a «cruz» en el sentido de «cruz», la irracionalidad del fenómeno emocional en el poema de Machado halla motivación en la asociación identificativa, no racional, hecha, en efecto, sin percatarse de ello por el lector, entre «muerta» en el sentido de «parada» y «muerta» en el sentido de «muerta». El parecido entre ambos fenómenos es, diríamos, de matemática y asombrosa precisión.

EXPLICACIÓN DEL SÍMBOLO DISÉMICO

Hemos hablado bastante del símbolo disémico, lo hemos examinado bajo diferentes perspectivas, pero aún no conocemos la causa de sus posibilidades poéticas. Intentemos averiguarla, a través de un solo ejemplo: la expresión «agua

muerta». Esa expresión (y en general, todo símbolo disémico) contiene poesía porque, al salirse de la «lengua» y coincidir en la síntesis con una nota característica de los contenidos anímicos «reales», nos da la impresión de la individualización que es propia de éstos. Propia, por ejemplo, del contenido anímico de alguien que mirando, digamos, un estanque quieto en un ambiente absorto, hubiese experimentado ante esa evocadora inmovilidad un hondo y grave sentimiento, encubridor e implicitador de una alusión fúnebre (en cuanto que todo sentimiento es una *interpretación* de la situación o mundo en que se da: mi miedo en la selva interpreta, por ejemplo, la selva como peligrosa). Pero la visión del estanque, la tristeza sentida, etc., con su implicación de funesta consideración y vaticinio, no se manifestarían, en nuestro caso, sucesivamente, sino con simultaneidad y además con interdependencia. A un contenido anímico «real» de esta especie es al que «imita» el poético en cuestión, al destruir el carácter analítico de la «lengua» y ofrecer los diversos elementos de la compleja significación en cauces C de concomitancia y síntesis.

Si volvemos de nuevo la mirada hacia el poema XXXII de Machado, no tardaremos en percatarnos de que es así: el *sustituyente* está formado por el sintagma «agua muerta» dentro de su contexto; es decir, por ese sintagma con el complejo contenido que en él advertíamos, donde íntimamente se fusiona el significado «agua estancada» con la emoción grave que hemos sentido, implicadora de la noción irracional «muerte». El *modificado* se hallará representado, a su vez, por ese mismo sintagma, pero ese sintagma fuera del poema, con el sentido simple que le sería habitual: el de «agua estancada» [12]. Veo, por otra parte, el *sustituido* en una

[12] Para simplificar, tomo en el texto la expresión «agua muerta» como si fuera del poema fuese *del todo* la «lengua» que *casi* es.

frase analítica y lógica que se correspondiese con la global e irracional del *sustituyente*. Algo como esto: «voy a morir y todo morirá: ese reposo del agua es sólo un simulacro de la muerte que nos espera». ¿Y el *modificante?* No es difícil descubrirlo: el modificante ha de ser aquel conjunto de palabras que, desde el interior de la composición, proporciona a «agua muerta» esa riqueza, esa plenitud de emocional sentido; a saber, los «signos de sugestión» (así podemos llamar también a los símbolos disémicos encadenados en cuanto que lo están)[13], relacionados en sistema: «ascua», «crepúsculo», «morado», «negro», «cipresal», «humean», «sombra», «piedra», «sueña», «mudo» y «reposa».

DOBLE ENCADENAMIENTO SIMBÓLICO

A veces no hay una sola cadena de símbolos disémicos, sino dos o tres que entre sí se complementan. He aquí el poema titulado «El viajero», que abre el primer libro de Machado:

Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.

Hoy tiene ya las sienes plateadas,
un gris mechón sobre la angosta frente;

[13] Los «signos de sugestión» podrían ser definidos como aquel conjunto de palabras que contribuyen a un mismo clima emocional dentro del poema. Por tanto, los símbolos disémicos encadenados serían «signos de sugestión», aunque tal identificación no podría válidamente enunciarse al revés, en cuanto que el concepto «signos de sugestión», en nuestra terminología, es más amplio que el otro e incluye *también* a aquellas voces que unidas entre sí originan una misma atmósfera poemática *a partir de su* sentido lógico *y contando sólo con él.*

y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.

Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.
La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo.

El rostro del hermano se ilumina
suavemente. ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina?
¿Ansias de vida nueva en nuevos años?

¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó —la pobre loba— muerta.
¿La blanca juventud nunca vivida
teme, que ha de. cantar ante su puerta?

¿Sonríe al sol de oro
de la tierra de un sueño no encontrada,
y ve su nave hender el mar sonoro,
de viento y luz la blanca vela hinchada?

Él ha visto las hojas otoñales,
amarillas, rodar, las olorosas
ramas del eucalipto, los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas...

Y ese dolor que añora o desconfía
el temblor de una lágrima reprime,
y un resto de viril hipocresía
en el semblante pálido se imprime.

Serio retrato en la pared clarea
todavía. Nosotros divagamos.
En la tristeza del hogar golpea
el tic-tac del reloj. Todos callamos.

De nuevo observamos la apariencia «enunciativa» o «desnuda» (en cuanto a lo fundamental) de este poema, sin em-

bargo, conmovedor, dentro del cual, acentúa su desnudez aparente, a la par que su emoción, la estrofa última y, más aún, el último verso. No obstante, ya más cautelosos, confiamos, sin duda, menos que al principio, en la validez de un juicio apresurado. Pese a lo que nos diga nuestro primer encuentro con estos versos, ¿sería hallable en ellos un «procedimiento», según es aseveración primordial de nuestra doctrina?

Hay, en efecto, «procedimiento» que, además, después de los anteriores análisis, no nos cuesta excesivo esfuerzo detectar. En su estrato más superficial, el poema consiste en una escena realista, en que se describe la llegada al hogar, tras muchos años fuera de él, de un hermano del narrador poemático. Pero en su estrato más hondo, escondida en el interior de la emoción (una emoción grave, a ratos melancólica y trémula, a ratos patética, aunque siempre embridada y sobria), existe otra significación muy distinta: se nos habla, del modo a primera vista irreconocible, irracional y simbólico que sabemos, de cosas como la temporalidad de la vida y su abismal misterio. Y cuando llegamos al final de la composición y leemos:

Todos callamos

sentimos que tras el significado «racional» de esa frase (una pausa vulgar en una conversación intrascendente) se agazapa otro sentido, que una vez extraído a la lucidez en que allí no está, diría algo como esto: «Todos callamos sobrecogidos ante la repentina visión del paso de los años y ante el misterio de la vejez y de la muerte».

¿Cómo se llega a esa condensación y apretamiento, allende toda conceptualización, del significado poemático? Por medio, sin duda, de la disemia simbólica encadenada. Pero, como adelanté al principio, no hay aquí, como en el poe-

ma XXXII, una cadena tan sólo, sino dos (y aun tres: habría que incluir la de aquellos signos que aluden a la fantasmalidad de la vida[14]) que se van combinando en nuestro espíritu mientras leemos. Una de las líneas simbólicas alude a la temporalidad de la existencia y del mundo y la otra a la pesadumbre que esa temporalidad produce en el hablante del poema:

Temporalidad
«en el sueño infantil de un claro día»
«hoy tiene ya las sienes plateadas»
«un gris mechón sobre la angosta frente»
«Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo»
«¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó —la pobre loba— muerta»
«Él ha visto las hojas otoñales,
amarillas, rodar, las olorosas

[14] A esa línea de fantasmalidad colaborarían las siguientes frases del poema:

Y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.

....

La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo.

....

¿La blanca juventud nunca vivida
teme, que ha de cantar ante su puerta?

....

¿Sonríe al sol de oro
de la tierra de un sueño no encontrada,
y ve su nave hender el mar sonoro,
de viento y luz la blanca vela hinchada?

... los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas.

Alma *ausente*, tarde que se pinta *en el espejo;* juventud que *delirantemente* canta, nave que va hacia una tierra *que jamás encontrará*, rosas juveniles *sólo* en la apariencia (véase después en el texto esto último). Tales frases coinciden todas ellas en ser algo cuya realidad, al no cumplirse, se nos ofrece, en cierto modo, como fantasmal.

Temporalidad	ramas del eucalipto, los rosales que enseñan otra vez sus blancas rosas...» «...en la pared clarea todavía...» «...golpea el tic-tac del reloj...»
Pesadumbre	«Sala... sombría» «Angosta frente» «Alma casi toda ausente» «Floridos desengaños» «¿Lamentará la...» «Y ese dolor que añora o desconfía el temblor de una lágrima reprime» «Semblante pálido» «Serio retrato» «Tristeza del hogar»

Creo interesante detenerme a considerar uno de los momentos de la cadena de temporalización, constituido por la estrofa séptima, pues la complejidad de su emoción resulta, precisamente, muy característica y definitoria de todo un costado de la poesía contemporánea. Hasta esa estrofa, el poema nos ha venido dando la sensación del tiempo por medio de elementos que evocan, de un modo que llamaríamos directo, la vejez. Pero ahora la técnica, sabiamente, se modifica, y, con mayor audacia, se atreve a darnos esa misma sensación por medio de elementos frescos y juveniles, con lo que el poema cumple en este punto con la tendencia a la sugerencia, pero además al pudor que, como veremos pronto, son dos notas de la poesía contemporánea, notas que la distancian y diferencian, hasta la oposición, de la poesía romántica:

los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas.

¡«Otra vez»! Todo el secreto de la emoción que sentimos yace en esa frase: la llegada «otra vez» de la nueva estación expresa el tránsito de los años, pero como esta estación es precisamente la primavera con sus rosas recientes, se produce en nosotros una impresión muy compleja. Se habla de rosas y de rosas tempranas, *pero se alude con ellas* a la vejez y a la muerte. En cuanto juveniles, esas rosas nos agradan, y nos duelen, por el contrario, en cuanto símbolos del paso de la edad. La duplicidad sentimental que así se produce, contradictoria en el plano lógico (y por eso cargada de misterio), aunque no en el psicológico (y por eso no absurda), es lo que resulta muy moderno. Experimentamos (de una manera, por supuesto, puramente emocional) desconfianza y pena ante la belleza juvenil de esas rosas, que en su hondo sentido representan y dicen todo lo contrario de lo que aparentan, y sentimos al mismo tiempo añoranza de esa misma apariencia juvenil, por engañosa que sea o precisamente porque lo es. Estas ideas, de las que el poeta al escribir, como nosotros al leer, no ha sido consciente, sino en forma afectiva, ascienden en el autor de pronto, por repentina intuición, al plano lúcido (fenómeno frecuente en poesía contemporánea); y el poema dice entonces:

Y ese dolor que añora o desconfía,

verso que no tendría verdadero sentido más que puesto en relación con la significación irracional de los endecasílabos anteriores, con lo que nuestra interpretación, y la existencia misma de esa irracionalidad de que hablamos, quedan, si no me equivoco, confirmadas.

DOBLE ENCADENAMIENTO SIMBÓLICO DE TIPO CONTRADICTORIO. EL MISTERIO DE MACHADO

El misterio, como resultado de una contradicción interna que se supera y resuelve de un modo afectivo en el ánimo del lector, es algo, pues, muy de nuestro siglo, y que en Machado puede darse también; y más aún, cuando son de signo antagónico (al revés de lo que sucedía en el poema anteriormente considerado), las dos líneas de signos de sugestión o símbolos disémicos que a veces se reúnen y entrelazan en una misma composición. Veámoslo en la pieza XXXVII de *Soledades, Galerías y otros poemas:*

Abril florecía
frente a mi ventana.
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido,
vi las dos hermanas.
La menor cosía,
ia mayor hilaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada
—su aguja en el aire—,
miró a mi ventana.
La mayor seguía,
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.
Abril florecía
frente a mi ventana.

Una clara tarde
la mayor lloraba
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino
que en su rueca hilaba.
«¿Qué tienes —le dije—,
silenciosa pálida?».
Señaló el vestido
que empezó la hermana.
En la negra túnica
la aguja brillaba;
sobre el blanco velo,
el dedal de plata.
Señaló a la tarde
de abril, que soñaba,
mientras que se oía
tañer de campanas.
Y en la clara tarde
me enseñó sus lágrimas...
Abril florecía
frente a mi ventana.

Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido
solitario estaba...
Ni la pequeñita
risueña y rosada,
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica,
ni la toca blanca...
Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible,
y en la oscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba.
Entre los jazmines

y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo
que lejos soñaba.
Abril florecía
frente a mi ventana.

El poema opera, principalmente, a través de un trío de descargas expresivas que ocurren en las reiteraciones del estribillo, sobre todo en la última (versos 19-20, 41-42 y 65-66). Examinemos, pues, nuestro sentimiento ante los dos postreros hexasílabos de la composición, donde hemos dicho que la poesía se concentra más:

Abril florecía
frente a mi ventana.

El análisis se hace difícil por la complejidad de la impresión recibida. Traducir esa impresión equivale aquí, más que en otro sitio, a simplificarla, a traicionarla. Extraeríamos de una masa mayor dos gruesos ingredientes de ella, en algún modo opuestos, pero paradójicamente, como adelanté, aliados por síntesis en nuestro ánimo. 1.º Ese abril que florece en vida de las dos muchachas y que sigue floreciendo después de su muerte surge entre nosotros como símbolo de la impasibilidad de la naturaleza frente al humano sufrimiento y hace, sobre todo, referencia «irracional», por tanto, al escaso o nulo valor absoluto de éste, lo cual, a su vez, tiene consecuencias emotivas en el lector. 2.º Mas vista desde otro lado, su traza se dibuja con un signo adverso al anterior: contemplamos una luz blanda, dulce, pura, sin término: una iluminación redentora. Esas dos impresiones, que en nuestra exposición (por su carácter lógico) resultan inconciliables, no se contraponen, repito, en nuestra psique: allí se comple-

mentan. Si quisiéramos dar una imagen más fiel de lo que nuestro ánimo registra al leer esos versos, indicaríamos que nuestra mirada ha advertido una muerte, pero en suavísimo, festival, angélico delirio de luz, lo cual no quita, sino que en cierto modo añade, atrocidad a esa muerte, pues su leve florecer delirante se nos ofrece, ante todo, como siniestra indiferencia para el padecer de los hombres, olvidados al fondo de su aniquilamiento, y por tanto, sin sentido ni valor.

¿Cómo ha logrado el poeta esa complicadísima síntesis, más que nunca inefable en términos de «lengua»? El procedimiento nos es ya conocido: Machado se ha servido aquí, como en el poema de «El viajero» antes estudiado, de dos sistemas distintos, aunque en conjugación, de signos sugestionadores. Sólo que, como antes adelanté, tales sistemas se oponen ahora entre sí; si el primero resulta de reiteradas alusiones fúnebres, el segundo hará continuas referencias a elementos candorosos, inocentes. He aquí el sistema primero:

La mayor seguía,
silenciosa y pálida...

....

Una (...) tarde
la mayor lloraba.

....

«¿Qué tienes —le dije—,
silenciosa pálida?».
Señaló el vestido
que empezó la hermana.
En la negra túnica,
la aguja (...)

....

mientras que se oía
tañer de campanas.
Y en la (...) tarde
me enseñó sus lágrimas

....

El balcón...

solitario estaba.
Ni la pequeñita,
....
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica...
Etc.

Y he aquí el segundo sistema:

Abril florecía...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido
vi las dos hermanas.
....
Entre los jazmines
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada...
....
Una clara tarde
la mayor...
entre los jazmines
y las rosas blancas
y ante el blanco lino...
....
la aguja brillaba...
sobre el blanco velo,
el dedal de plata.
Señaló a la tarde
de abril...
....
Y en la clara tarde...
....
Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido...
....
Entre los jazmines

y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo...
....

El cariz antagónico de estas dos series se refleja de extraño modo en el estribillo sobre el que vierten: la dualidad se recibe ahora, al leer tal estribillo, por vía sintética, y su efecto consiste en ese misterio (nacido, parcialmente, de la complejidad de un conjunto formado por elementos en cierto modo contradictorios; y, parcialmente, de la borrosidad de todo símbolo), en este temblor o hechizo que nos embarga; hechizo, temblor, misterio que, de otra parte, nos sale al paso con frecuencia al atravesar por la obra que estudiamos. Es, sin duda, su más íntima vibración, su más entrañable latido; una de sus aportaciones esenciales a la lírica española.

Asombrará un poco que el misterio, en el sentido de la poesía contemporánea, donde se hace característico, no aparezca con anterioridad, al menos de modo sistemático, en nuestras letras, salvo la excepción de Gustavo Adolfo Bécquer y, antes, de San Juan de la Cruz y algunas canciones de la lírica tradicional, pero hay que tener en cuenta que España se incorporó un poco tarde a la evolución de la poesía europea posterior al romanticismo. A partir de Baudelaire donde ya se registra (léase su poema precisamente simbólico «La mort des Amants»), la poesía europea «descubre» ese sentimiento que la escuela simbolista agudiza. En España, el modernismo, más próximo a la poesía del Parnaso que a la poesía de los simbolistas, raras veces supo tener temblor de ala y fue Machado quien, como he dicho, poseyó el secreto de ese tipo de emoción. Rubén Darío retrató al poeta sevillano con gran acierto, así:

Misterioso y silencioso
iba una y otra vez

y el propio Machado, sin duda pensando en sí mismo y en los poetas de su tiempo, afirma en el poema LXI («Introducción»):

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.

SÍMBOLOS DISÉMICOS NO ENCADENADOS

El misterio del poema XXXVIII de Machado que hemos comentado no es sino un caso especialmente agudo de lo que es normal en todo irracionalismo, y, por supuesto, como irracional que es, en la disemia simbólica. Entre esta clase de símbolos, conviene distinguir de los «encadenados» que acabamos de examinar, otros que no se encadenan, sino que se presentan como «sueltos» e independientes entre sí:

¡Cómo en el alto llano tu figura
se me aparece...! Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.

Y al recuerdo obediente, negra encina
brota en el cerro, baja el chopo al río;
el pastor va subiendo a la colina;
brilla un balcón de la ciudad: el mío,

el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana,
la sierra de Moncayo, blanca y rosa...
Mira el incendio de esa nube grana,

y aquella estrella en el azul, esposa.
Tras el Duero, la loma de Santana
se amorata en la tarde silenciosa.
(«Los sueños dialogados», I)

Los tercetos de este soneto, en que Machado evoca los paseos que en unión de su esposa, Leonor, solía dar por los alrededores de Soria, están formados por cuatro símbolos disémicos, que, en efecto, no son encadenados, pues no coinciden, ni todos, ni algunos de entre ellos, en la misma significación irracional. La morosidad y el matiz con que hemos procurado realizar el análisis de los símbolos que han aparecido en casos anteriores, nos alivian ahora la tarea, permitiéndonos acaso hacer en adelante lo mismo más de prisa, aun a costa de que la mayor velocidad traiga consigo una inevitable tosquedad expresiva, al racionalizar crudamente lo que no es lógico ni lúcido en la lectura poemática. Prescindiendo de la significación literal que también poseen estos versos, al haber en ellos disemia, y ateniéndome sólo al sentido puramente simbólico, tendríamos esto: «la sierra de Moncayo, blanca y rosa» expresa, digamos, la ilusión y esperanza de esos enamorados; el «incendio» de «la nube grana», el fuego en que sus vidas hermosamente arden, y la «estrella en el azul», el destino que orienta su doble existencia. Hasta aquí, los símbolos disémicos, aunque distintos entre sí y, por tanto, «no encadenados», tienen, sin embargo, un vago denominador común: expresan, todos ellos, algo positivo de los protagonistas poemáticos. Pero, inesperadamente, la composición cambia de tono, y pasa, en brusca transición, del más encendido entusiasmo a la más pesarosa gravedad:

> Tras el Duero, la loma de Santana
> se amorata en la tarde silenciosa.

Ese amoratamiento de la loma de Santana es otro símbolo disémico, pero ahora, con más decisión aún, este símbolo resulta «no encadenado» y sin relación alguna, en su significación «irracional», con los anteriores. Sentimos, en efecto, que aquí hay una referencia emocional muy diferente a las

de aquéllos: se alude a la futura muerte de Leonor. Ese color que la loma adquiere de súbito representa algo así como una física profecía del acaecimiento venidero, o sugiere acaso en remota vislumbre un presentimiento funeral que pasa por la mente del narrador o de la pareja de amantes.

LOS SÍMBOLOS DE LA SOLEDAD

Dentro de la especie que venimos ahora mismo de catalogar (símbolos disémicos no encadenados) hay un grupo que el poeta se complace en reiterar a todo lo largo de su obra. Cualquier aficionado a sus versos ha de notar como peculiares ciertos pasajes que describen, en medio de un silencio, el sonido del viento o del agua. No sobrará aducir algunas citas antes de iniciar nuestro comentario:

> Y todo el campo un momento
> se queda mudo y sombrío
> meditando. Suena el viento
> en los álamos del río [15].

> Yo en la tarde polvorienta
> hacia la ciudad volvía.
> Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
> Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía [16].

> ¡El jardín y la tarde tranquila!
> Suena el agua en la fuente de mármol [17].

> La calma es infinita en la desierta plaza,
> donde pasea el alma su traza de alma en pena.

---

15 *Soledades, Galerías y otros poemas,* XI.
16 *Op. cit.,* XIII.
17 *Op. cit.,* XXIV.

El agua brota y brota de la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena [18].

Calló la voz y el violín
apagó su melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.
Sólo la fuente se oía [19].

Todos esos fragmentos nos dejan una misma sensación: una sensación de silencio, de soledad. La causa de esa sensación no es difícil de adivinar. He observado con alguna frecuencia que la absoluta desnudez de un paisaje (natural o pictórico) no suele producir en el contemplador una impresión de soledad tan intensa como cuando es perceptible, en medio de la desolación, un elemento *aislado* (por ejemplo, un hombre o un árbol), y es que, claro está, la soledad se manifiesta ante lo *solo*. Paradójicamente diríamos que un paisaje absolutamente desértico no posee soledad en sentido estricto, o es más difícil que en tal caso ésta se nos patentice con suficiente vigor. De parejo modo, se siente como más acusado el silencio cuando interrumpido por un sonido único; tal lo que ocurre en los versos de Machado que acabo de copiar. Machado utiliza, pues, el murmullo del viento o del agua como símbolo del silencio y a la vez como símbolo de la soledad, ya que inconscientemente podemos asociar lo silencioso a lo solitario.

Ello significa que en el símbolo cabe que coexistan varios estratos de realidad que se superponen: el sonido del viento se ofrece a una observación más inmediata como símbolo del silencio; pero también se nos revela vagamente, después de una indagación más detenida, como símbolo de la sole-

---

18 *Op. cit.*, XCIV.
19 *Campos de Castilla*, «A Juan Ramón Jiménez».

dad. Este descubrimiento nos invita a proseguir el análisis en la misma dirección. ¿No existirán otras zonas, todas ellas reales, más hundidas aún? Tomemos una de las composiciones de donde antes he entresacado una estrofa:

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota. En el cercano huerto
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto [20].

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras.

La calma es infinita en la desierta plaza,
donde pasea el alma su traza de alma en pena.
El agua brota y brota de la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena [21].

El contenido de este poema podríamos formularlo, en términos lógicos y fuera por tanto de toda posibilidad poética, aproximadamente así: «el mundo está muerto, y no hay en él otra verdadera vida que el fluir mismo del tiempo que todo lo anonada». No cabe duda que ese brotar del agua, sobre todo en los versos último y penúltimo:

---

20 Mi amigo Rafael Ferreres, en su reseña a la primera edición del presente libro, objetaba a mi análisis del poema machadiano que empieza «Las ascuas de un crepúsculo morado», el hecho, para él evidente, de que Don Antonio nunca utilizaba el ciprés en sentido fúnebre. Aunque así fuera, la sensibilidad nos dice que en el poema citado ese árbol está empleado como vago evocador de la muerte. Pero ni siquiera es cierto que Machado hiciese una excepción a su sistema poético en la mencionada composición; pues claramente se ve en el poema que acabo de reproducir el uso funeral del ciprés, como insinúo en el comentario que va a continuación en el texto y como notará quizá el lector sensible. Más adelante hemos de ver además otro caso de lo mismo, aún más evidente (véase la nota 22 (pág. 311) a este capítulo): «El muro blanco y el ciprés erguido» (= el cementerio).

21 *Soledades, Galerías y otros poemas*, XCIV.

el agua brota y brota de la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena

es símbolo, por lo pronto, del pasar del tiempo. En medio de lo muerto de la ciudad o pueblo que el poeta describe, lo único que sobrevive, tenaz, sin pausa, es el agente destructor mismo: el inexorable tránsito de los años, con siniestra suavidad, minuto a minuto. Pero ese símbolo del agua tiene aún otras significaciones, las que más arriba dejé dichas: subraya, intensifica el silencio, la soledad, la muerte de un ámbito. El poeta nos presenta una ciudad inmóvil, detenida, donde nada acontece, donde nada semeja vivir: la plaza está «en sueños»; el sol es «mortecino»; las formas humanas, quietas en los balcones, «parecen confusas calaveras»; una infinita «calma» se enseñorea de todas las cosas, y allí «pasea el alma su traza de *alma en pena»;* un ciprés alto eleva su ramaje «yerto». Machado superpone a la ciudad, en cierto modo, la visión de un cementerio, o mejor, proyecta sobre aquélla rasgos propios de éste. Cuando el lector llega al verso antes comentado:

en todo el aire en sombra no más que el agua suena

experimenta, en primer término, como hemos dicho, una emoción de tiempo, pero también, como en los ejemplos anteriores, de silencio y soledad; y simultáneamente, comprende cuál es la significación de esa soledad y de ese silencio: es la soledad y el silencio de lo definitivamente extinguido.

Debajo de las realidades silencio y soledad yace, pues, otra más subrepticia aún: cierta contemplación fúnebre del mundo, en que todo reposa como en un ataúd. Pero nuestro análisis puede llegar todavía más lejos, si nos preguntamos por el motivo psicológico de esa sombría visión. No hay duda: Machado nos trasmite a su través algo más íntimo: la

contemplación de un estado de alma melancólico, un desaliento, un desánimo que sentimos como propios del hablante poemático. He aquí, por fin, la última esfera real, de la que emanan todas las otras: seis estratos se han revelado así a nuestro análisis:

Evocación: *Sonido del agua.*

Realidades aludidas:
- *Paso del tiempo.*
- *Silencio.*
- *Soledad.*
- *Visión de un mundo quieto: muerto.*
- *Estado de alma melancólico.*

TIRANÍA DE LAS EMOCIONES CON RESPECTO AL TEMA

Hemos llegado a una conclusión que nos interesa desarrollar: el hecho de que en Machado, algunas veces, el tema poético (por ejemplo, la visión de una ciudad inmóvil) no es, en última consideración, otra cosa que el *símbolo* de una diferente realidad afectiva (que, en el caso particular señalado, podríamos algo vagamente concretar en palabras como «el pasar del tiempo», «lo muerto de una realidad», o en fin, la tristeza, el desánimo del protagonista poemático). Pero, naturalmente, este fenómeno puede ser generalizado, pensando que, con alguna frecuencia (sobre todo, en la poesía contemporánea, o, más ampliamente, en la poesía posterior al romanticismo), es posible rastrear en la lírica este mismo modo de plasmación emocional que vemos en Machado: la consideración del tema como «correlato objetivo» de los sentimientos contemplados por el poeta. El tema, en estos casos, no lleva el papel principal en la realización creadora, sino que su función es, a pesar de las apariencias, secundaria. Se limita a servir de *medio* o mero soporte de las emociones,

que protagonizan en realidad, aunque de manera racionalmente imperceptible, la obra. Las emociones son entonces, desde el punto de vista puramente racional, algo así como «eminencias grises», cuyo secreto mandato organiza y dispone el entramado lógico o argumental de las composiciones. Diríamos, abultando un poco la cosa, que no es el tema quien busca ahora la adecuada emoción, como tradicionalmente sucedía, sino que, al revés, es la emoción quien se arroja a buscar el tema adecuado. Se trata, en cierto modo, de un giro completo en la operación artística, que pasa de un relativo objetivismo racionalista a un relativo subjetivismo irracionalista, como, por otro lado, le ocurre a la cultura en general, a partir de los últimos años del siglo XVIII. Pero la «humillación» temática (y conceptual, que es lo mismo, en el fondo) a favor de las emociones simbolizadas, que vemos en Machado, es, en realidad, uno de los procesos esenciales del siglo XX, lo que quiere decir que tras Machado no hizo sino crecer en intensidad. La obra de este poeta significa así un primer paso tan sólo hacia el destronamiento del tema (y del concepto) en la poesía, destronamiento que se hace total (al menos teóricamente) en la escuela suprarrealista, donde el absolutismo emocional llega a una cima no sobrepasable.

Volviendo a Machado, anotamos que en esta técnica de la temática simbólica hay algo más que subjetivismo a secas. Hay, paradójicamente, también, y de modo esencial, algo así como «vergüenza» de ese mismo subjetivismo, tan declaradamente ingenuo o espontáneo en una zona significativa, del período romántico. Se trata de subjetivismo, pero, en cierto sentido, vergonzante. El escritor romántico usaba demasiadas veces el subjetivismo de una manera que llamaríamos impúdica. El poeta inmediatamente posterior no es menos subjetivo, sino, al contrario, lo es más. Pero se ha dado cuenta de que la eficacia artística acrece cuando el autor se

impone una distancia con respecto a su obra. Uno de los medios de que se sirve para lograr esto es, repito, el trasvasamiento de las subjetivas emociones hacia soportes objetivos, que se tornan así en simbólicos, lo que además tiene la ventaja de condensar el sentimiento, al evitar la grandilocuencia propia de un cierto aspecto del arte romántico. Pues el símbolo disémico, al concentrar dos sentidos bajo el mismo significante (el lógico y el subyacente emotivo de carácter «irracional»), se manifiesta como algo que, utilizando un neologismo un poco cómico, llamaríamos «minilocuente». Si la grandilocuencia consiste en un exceso de continente y un defecto de contenido, lo que por contraposición hemos denominado «minilocuencia» consistirá en lo contrario: se tratará de la «sugestión» o sugerencia, tan peculiar de la poesía postbaudelaireana.

La aparición del símbolo y del tema simbólico representarán, por tanto, en la poesía, de un modo muy visible, el aspecto que toma el subjetivismo (que el romanticismo no hizo sino iniciar) una vez que los poetas reaccionaron contra el impudor y la grandilocuencia que caracterizaban, más específicamente aún, las producciones de ese movimiento, en un sector suyo sumamente visible.

PUDOR Y TÉCNICA DE IMPLICACIÓN: «SUGERENCIA PROPIAMENTE DICHA» Y «SUPRESIÓN DE LA ANÉCDOTA»: SU DIFERENCIA

Tal reacción se nota no sólo en el uso del símbolo, sino también en otros aspectos de la poesía postromántica, que no quiero dejar de señalar aquí, aunque ello me obligue a un paréntesis fuera de nuestro tema estricto. Me refiero a la

«esencialidad» de la poesía contemporánea, por un lado, y por otro, a un tipo de «correlato objetivo», distinto del símbolo, que precisamente estrena prácticamente también Machado dentro de la literatura española. En cuanto a lo primero (la esencialidad), vemos a la poesía contemporánea en oposición a toda grandilocuencia, al tender a la implicitación de cuantos elementos pueden ser suplidos por la capacidad imaginativa de un posible lector especializado, lo cual lleva consigo, como contrapartida ciertamente onerosa, la pérdida de un público «normal», para quedarse el autor a solas con un público «artista»: la famosa «minoría» que tanto placía a Juan Ramón Jiménez y tan insatisfechos dejaba ya a algunos poetas de la generación del 27, que empezaron a darse cuenta del carácter levemente monstruoso de la discriminación lectora. Ejemplo de esta tendencia a la implicitación es el propio símbolo, que deja al lector con el encargo de absorber lo que el material simbólico sugiere: eso que antes llamábamos «simbolizado». Pero ciertamente el símbolo sólo es un caso particular de la implicitación, fenómeno creciente a lo largo del siglo. En Machado los ejemplos no faltan. He aquí uno:

¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera,
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?

Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
la sombra de los muertos encinares.

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una rama del áspero romero.

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero.
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

Entre el verso penúltimo y el último de este soneto, es palmario que se ha roto la continuidad lógica y que ciertos elementos conceptuales han quedado subsumidos, hundidos bajo la expresión, de modo que no ha sido el autor, sino que es el lector el encargado de explicitarlos en su mente. En el poema, en efecto, no se nos indica que ese amor de que habla aquí Machado sea el de su mujer, ni tampoco que su mujer ha muerto y está enterrada en Soria (los «altos llanos» a los que se alude en la pieza). De decir: «no a la vida, al amor, cerca del Duero», se pasa directamente, saltándose cuanto acabamos de mentar, a evocar el cementerio. Y nótese además (nuevo modo de implicitación) que tal cementerio tampoco se nombra, sino que se sugiere, dándonos de él sólo dos notas: «el muro blanco y el ciprés erguido» [22]. Esta última técnica (reducción de un objeto a alguna de sus características) es peculiar a la descripción impresionista, y, en general, a la descripción «contemporánea» (véase el Apéndice «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea»).

Tomemos otro ejemplo de Machado:

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido

—y no como a la noche ese roquedo,
al girar del planeta ensombrecido—.
No me llaméis porque tornar no puedo.

(«Los sueños dialogados», III)

[22] Como se ve, Machado usa el ciprés en sentido fúnebre más de una vez (reléase la nota 20, que va al pie de la página 305).

La emoción y misterio que experimentamos residen principalmente en la concentración expresiva de estos tercetos. El lector ha de entender también aquí mucho más de lo que el poeta aparenta decir, ha de suplir ciertos elementos que sólo están insinuados. Cuando leemos:

> —y no como a la noche ese roquedo,
> al girar del planeta ensombrecido—,

nosotros interpretamos, dentro de su contexto: «y no como a la noche ese roquedo al girar del planeta ensombrecido, que vuelve a retornar con la primera luz de la mañana». Cuando el último verso afirma:

> No me llaméis porque tornar no puedo

sabemos que sugiere (sugerencia «racional»): «No me llaméis porque tornar no puedo, ya que de la muerte, adonde voy, no se puede tornar» [23].

La técnica es tan frecuente en Machado que los ejemplos se multiplicarían sin esfuerzo:

> Algunos lienzos del recuerdo tienen
> luz de jardín y soledad de campo,
> la placidez del sueño
> en el paisaje familiar soñado.
>
> Otros guardan las fiestas
> de días aún lejanos;
> figurillas sutiles

[23] Nuestra versión, por supuesto, desaloja la emoción poética, pues ésta surge, digámoslo una vez más, justamente en la sintetización, no por lo que ésta tenga de economía verbal, sino por lo que tiene de «desgeneralización» fuera de la «lengua», lo cual nos permite sentir la dicción como «individualizada» (sobre la sugerencia «racional» y su diferencia con la «irracional» véase el Apéndice: «La sugerencia en la poesía contemporánea»).

que pone un titerero en su retablo...
....
Ante el balcón florido
está la cita de un amor amargo.
Brilla la tarde en el resol bermejo...
La hiedra efunde de los muros blancos...

A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo.
(XXX)

El protagonista de este poema repasa en su memoria algunos recuerdos. Unos son plácidos, tienen «luz de jardín y soledad de campo» (he ahí, por cierto, una de las poquísimas «visiones» existentes en Machado); otros son delicadamente festivos. De pronto asoma en la memoria otro recuerdo, esta vez trágico: el recuerdo de un amor fracasado:

Ante el balcón florido
está la cita de un amor amargo.

También aquí el autor se calla (implicitación) que esa «cita» de la que habla se halle en el mismo plano que los elementos anteriores, que sea un miembro más de la serie de recuerdos que ha planteado en las dos primeras estrofas; ni siquiera, al usar el verbo, utiliza el pretérito: el recuerdo se actualiza («está»), sin aviso alguno por parte del poeta. Es preciso que el lector adivine, supla, lo que el poeta solamente ha «insinuado». Por otra parte tampoco se nos dice en el poema que ese «fantasma» «aluda» al amante desdeñado, como tampoco que el beso al nardo aluda a que el amante siga amando a la mujer que no le quiere, ni que ese beso «inadecuado» sea lo que convierte a éste, precisamente, en «irrisorio». (Nótese la sorpresa que el último verso supone. He ahí otra característica de la poesía «contemporánea», presente en este poema de Antonio Machado, aunque muy poco

frecuente en su obra, que busca más la «palpitación» emotiva del espíritu que el pasmo lector.)

A la misma tendencia de implicitación pertenece la «supresión de la anécdota» que se puso de moda en España entre los poetas del 27[24], pero que se halla ya en el propio Bécquer y que Machado se jactaba de haber adelantado como técnica en *Soledades, Galerías y otros poemas*. Consiste en la eliminación de alguna, varias o todas estas cosas en la representación poemática: la causa, el lugar, el quién o qué concretos, a veces el cómo, y, en general, la nominación directa de la realidad. Se trata, pues, de desprenderse, en lo posible, de cualquier concreción, y es, por tanto, lo opuesto a todo realismo. Por eso digo que la supresión de la anécdota se constituye como un caso particular del fenómeno más amplio de la implicitación o sugerencia, pero hemos de añadir que este caso es un caso especialísimo, pues hay algo que diferencia nítidamente ambos fenómenos: y es que en la «sugerencia propiamente dicha» (llamémosla así) todos los lectores están obligados al mismo sobreentendido, mientras que en la «supresión de la anécdota» existe un cierto margen de libertad interpretativa, dentro de los límites que el poema nos impone. El poeta presenta una situación general que el lector puede, sin detrimento de la emoción poemática (la cual, ella sí, debe ser única y la misma en todos los lectores: frente a la emoción poemática no hay, en efecto, opción válida), que el lector, digo, puede, si lo desea, particularizar anecdóticamente. En Bécquer se da ya, tanto la «sugerencia propiamente dicha» como la «supresión de la anécdota», porque aunque es aún romántico, al serlo tardío, reacciona frente al romanticismo anterior en el mismo sentido que luego lo

---

[24] La supresión de la anécdota es, por supuesto, un fenómeno europeo propio de la poesía contemporánea.

hicieron los poetas contemporáneos. Ejemplo de lo primero sería la Rima XLII:

> Cuando me lo contaron sentí el frío
> de una hoja de acero en las entrañas;
> me apoyé sobre el muro, y un instante
> la conciencia perdí de donde estaba.
>
> Cayó sobre mi espíritu la noche;
> en ira y en piedad se anegó el alma...
> ¡Y entonces comprendí por qué se llora,
> y entonces comprendí por qué se mata!
>
> Pasó la nube de dolor... con pena
> logré balbucear breves palabras.
> ¿Quién me dio la noticia? Un fiel amigo...
> ¡Me hacía un gran favor!... Le di las gracias.

El escaso interés que, desde el punto de vista literario, se manifiesta en este poema por el mundo objetivo del contenido de la «noticia» (que a todo lo largo de la composición significativamente se silencia) en contraste con el interés enorme, absorbente y desplazador, que se expresa por el mundo íntimo de las reacciones emocionales del narrador lírico, que ocupan toda la rima, es elocuentísimo índice del avasallador y creciente subjetivismo de la cultura occidental, a partir de los últimos años del siglo XVIII. Pero ello no es lo que ahora centralmente nos importa, pues lo que nos importa de lleno es hacer constar que aunque el poeta no nos diga «lo que le contaron», nos lo decimos nosotros, pero con la particularidad de que eso que nos decimos lo ponemos y verbalizamos todos los lectores *de una misma manera,* sin que se nos deje holgura ni intersticio para elegir una interpretación entre varias posibles. Y así, es irremediable pensar, si nuestra lectura no es insuficiente, que lo que le contaron fue la infidelidad de la mujer amada y no otra cosa. No hay

aquí, por tanto, «supresión de la anécdota», aunque sí, por supuesto, eso que hemos llamado «implicitación», «sugerencia propiamente dicha».

El subjetivismo de la rima XLIII se radicaliza aún más en sus manifestaciones, pues llega hasta la extirpación de toda externidad y el triunfo pleno de la interioridad emotiva, con lo que ya no estamos sólo frente a insinuaciones del tipo anterior, sino que la anécdota ha dejado, por completo, de existir, a fuerza de subjetivismo:

Dejé la luz a un lado, y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo, sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.

¿Qué tiempo estuve así? No sé; al dejarme
la embriaguez horrible del dolor,
expiraba la luz, y en mis balcones
reía el sol.

Ni sé tampoco en tan horribles horas
en qué pensaba o qué pasó por mí;
sólo recuerdo que lloré y maldije
y que en aquella noche envejecí.

La causa del sufrimiento permanece ya totalmente en la sombra, y poéticamente sólo interesa en esta pieza la pura descripción del subjetivo estado de ánimo que el narrador experimenta. Se trata de dar al lector equivalencias emocionales de hechos que, al haber sido eludidos por completo, pueden ser reconstruidos por éste a su sabor. El lector se halla de este modo relativamente libre frente al poema: no sólo porque le cabe imaginar, a su capricho, o no imaginar la razón de las emociones que se le describen, sino además porque si se decide a fantasear y rellenar anecdóticamente lo que sin anécdota se le ha dicho, le es lícito hacerlo en la di-

rección que le plazca, siempre que la emoción poemática no varíe. Claro es que la inserción de la rima XLIII tras la XLII y el sentido general de la obra de Bécquer, imantan nuestra interpretación y la dirigen acaso en un determinado sentido de dolor específicamente amoroso. Pero lo decisivo es que aislado el poema de su contexto no sabríamos preferir una interpretación como «la buena»; y tal es lo que siempre ocurre en los poemas sin anécdota, pese a que el lector haga, tras muchos «considerandos» y eruditos tanteos una hipótesis interpretativa fundamental.

Repasando la obra de Machado, los ejemplos de composiciones no anecdóticas saltan a la vista en seguida. He aquí uno (poema XV):

> La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
> el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
>
> ¿No ves, en el encanto del mirador florido,
> el óvalo rosado de un rostro conocido?
>
> La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
> surge o se apaga como daguerrotipo viejo.
>
> Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
> se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
>
> ¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
> No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.

Antes de examinar en este poema la supresión de la anécdota, veamos en él el uso de la «sugerencia», pues a veces ambas cosas se combinan, como aquí. Lo que interesa en este caso al poeta es la creación simbólica de un ambiente de entresueño y apagamiento que traduce y objetiva una emoción (dolor, gravedad, angustia), sin que el entramado argumental asome más que como alusión vaga («¿es ella?»); su-

gerencia, pues. Evidentemente, el sentimiento que los versos expresan está provocado por algo que ha ocurrido entre una cierta mujer y el personaje que habla en la composición. Pero eso que ha ocurrido (la ausencia de «ella») se elude, y su único resto es la interrogación alusiva antes mencionada («¿es ella?») y un aura emocional, que, además, como es uso en Machado, diríase que aparentemente se despersonaliza y fija en el molde objetivo de una representación sucesivamente simbólica: «La calle en sombra», «el sol que muere», «vidrio de equívoco reflejo», «se extinguen lentamente los ecos del ocaso», etc. Representaciones todas que *sugieren* tristeza o reprimida angustia, pero sin adscribirse al yo más que de manera mediata.

Y pasemos ya a la supresión de la anécdota, pues en este poema además de la sugerencia en sentido estrecho que hemos notado, hay «supresión de la anécdota», ya que no sabemos quién es ella, cuál el sentido y clase de su ausencia, y qué relación sentimental tiene con el poeta o protagonista poemático. Pero lo importante no es eso. Lo importante es que el lector puede entender *indiferentemente* que esa mujer es la novia, la esposa o la amante del «narrador»; pero también que es, por ejemplo, su hija. Y en cuanto a la ausencia de que se nos habla, no directamente, sino precisamente a través de *sugeridoras* alusiones, ignoramos si es que la persona en cuestión se ha muerto, o se ha ido, simplemente, de viaje: un viaje *acaso* sin retorno, pero *acaso* con él [25].

---

[25] Entre muchos, este poema de Juan Ramón Jiménez puede ilustrar también, y a la perfección, el fenómeno de la supresión de la anécdota, tan frecuente a partir de su segunda época:

Como una rosa de la aurora,
surjió ante mí.
Tenía una
lumbrarada suave y rosadora
lo mismo que la luna

He elegido este poema como ejemplo porque nos sirve para ilustrar igualmente el otro tipo de correlato objetivo al que antes nos referíamos, que, prácticamente inicial en Ma-

---

cuando muere en el alba...
—Era una hora
tranquila, de esas en que el sueño
brota el vivir; cuando es el universo un mago
trastorno, y es el alma como un inmenso lago
con orillas de oro...—
—Sé mi dueño,
le dije; ten tu paso
y haz en mi corazón tu nido.
Pero fugaz, como una rosa del ocaso
había desaparecido.

(Poema 263 de la *Segunda antolojía poética)*

El lector puede (como es esencial a esta técnica) interpretar variadamente la personalidad de la protagonista: una mujer real a la que el poeta admira profundamente un instante, o bien, la encarnación momentánea y fugazmente entusiasta de una plenitud, que es hacedero entender como plenitud ontológica, estética o de otro orden cualquiera. El poema no concreta y el lector es libre de concretar o no, y si concreta es libre de hacerlo en las varias direcciones indicadas y aun en otras. Conociendo la obra de Juan Ramón Jiménez y su esteticismo, suponemos que el poeta ha pensado en una plenitud estética. Pero aunque haya sido así, seguimos, en cuanto lectores, en plena libertad de racionalizar el poema de otro modo que el autor, y tal es lo que ocurre *siempre* en la poesía no anecdótica, como digo.

Es curiosa la semejanza de este poema con el titulado «Les pas» del libro *Charmes*, de Paul Valéry, cuyo sentido ostenta, por supresión de la anécdota, exactamente el mismo tipo de ambigüedad que el de Juan Ramón Jiménez. Oigamos a Valéry:

Tes pas, enfants de mon silence,
saintement, lentement placés,
vers le lit de ma vigilance
procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
qu'il sont doux tes pas retenus!
Dieux!... tous les dons que je devine
viennent à moi sur ces pieds nus!

chado para la literatura española[26], sigue en uso creciente después en ella hasta nuestros mismos días. Me refiero al desdoblamiento del yo del personaje poemático en un «tú» al que el poeta se dirige:

Suena en la calle sólo el ruido de *tu* paso

Tal «paso» es, sin duda, el paso del mismo protagonista que habla en los versos; protagonista que, al quedar desdoblado en interlocutor, ofrece sus sentimientos como púdicamente «enajenados». Léanse, escritas en la misma técnica, las piezas machadianas que llevan, en las «Poesías completas», los números XXV, XXVII, LXIX, LXX, LXXVIII, LXXIX, LXXXIV y LXXXIX. Con posterioridad a Machado, es frecuente el procedimiento: Aleixandre, Cernuda, Leopol-

---

Si, de tes levres avancées,
tu prépares pour l'apaiser,
à l'habitant de mes pensées
la nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
douceur d'être et de n'être pas,
car j'ai vécu de vous attendre,
et mon cœur n'était que vos pas.

(*Œuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Librairie Gallimard, Paris, 1959, pág. 120)

¿Quién es esa criatura tan esperada y amada? ¿Una mujer? ¿El poema? Ambas interpretaciones son posibles y ninguna de las dos es «la buena», aunque conociendo la personalidad de Valéry imaginamos que él haya pensado en lo segundo (el poema) y no en lo primero.

26 En la poesía francesa el artificio se remonta, por lo menos, a Baudelaire (y aun hay algún ejemplo romántico:

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
à la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère,
dont le regard divin t'a soudain refleuri?

(XXXIV)

do Panero, Hierro, Gaos, Brines, Juan Luis Panero, etc., lo incorporan a sus hábitos expresivos.

En ocasiones no es un «tú», sino un «nosotros» lo que surge en Machado (y en la poesía de postguerra este recurso se hace aún más usual que el anterior). Señalemos en *Soledades, Galerías*... los poemas XXVIII, XXXVI y LXXXVIII. Otras veces la táctica objetivizante de Machado consistirá en un diálogo entre una realidad natural y el protagonista poemático: la tarde (poema XLI), la noche (poema XXXVII), un alba de la primavera (poema XXXIV), una fuente (poema VI), o la tarde de abril (poema XLIII), de forma que el protagonista habla de sí mismo sin necesidad de recurrir al empleo del vitando yo[27]. Todo ello no excluye ciertamente que nuestro poeta pueda servirse del procedimiento objetivizante que llamaríamos «normal» de la poesía de todos los tiempos (especialmente desarrollado después, dentro de nuestras letras, con posterioridad a la guerra): la creación de un personaje que, generalmente, no pretende encubrir, ni aun simbólicamente, la persona del hablante lírico, como ocurría en los casos anteriores: poemas, I, XXXI, LXXXI, CVI, CVII, CVIII, CXIII, CXIV, CXVII, CXXXI, etc.

Pero si volvemos sobre el poema XV de Machado aún notaremos en él otro curioso artificio de despersonalización que le es peculiar, pues el verso penúltimo nos muestra las emociones y realidades personales como abstraídas del sujeto y colocadas fuera de él: Machado escribe: «Oh angustia», no «oh angustia mía»; «el corazón», no «mi corazón». En el

---

27 Ejemplo:

Me dijo un alba de la primavera:
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años, caminante viejo
que no cortas las rosas del camino.
Etc.

poema LXXIX se lee: «Y *el alma* aúlla al horizonte pálido / como loba famélica». Este tipo de despersonalización pudorosa se observa en otros poetas de la época: Juan Ramón Jiménez dice: «se cruzan solitarios / *el corazón* y el campo». De muchos modos, pues, la distancia psíquica se impone en la poética contemporánea.

LA VISIÓN DEL MUNDO DE MACHADO Y LOS SÍMBOLOS DE LA SOLEDAD

Pero nos conviene retornar al símbolo machadiano, prosiguiendo el curso de nuestras ideas desde el mismo lugar donde lo interrumpimos. Estábamos estudiando un *símbolo* repetido una y otra vez en la obra del poeta: el sonido del viento y del agua. La frecuencia de su uso nos hace pensar que acaso se halle en íntima vinculación con su visión del mundo.

¿Cómo ve Machado la realidad? Reparemos en los vocablos que utiliza con más insistencia: el adjetivo «muerto» es uno de ellos:

> Ciudades muertas, tarde muerta, fragancias muertas, agua muerta, plaza muerta, etc.

Abunda aún más en sus versos el calificativo «viejo»:

> Calles viejas, pueblos viejos, tarde vieja, orilla vieja, piedra vieja, caminante viejo, viejo aroma, viejos lirios, morada vieja, dolor viejo, infinito viejo, alma vieja, viejo falucho, mula vieja, vieja aldea, campanas viejas, rosa vieja, amarguras viejas, lágrimas viejas, etc.

Y todavía son más peculiares (hasta el punto de que es raro el poema en que faltan) palabras como «sueño» y sus

derivados («soñar», en los distintos tiempos y personas: «soñoliento»):

> Tarde soñolienta, noria soñolienta, soñoliento llano, sueñan los frutos de oro, yo voy soñando caminos, grave sueño mío, grave soñar de la llanura, donde el agua sueña, caminos tiene el sueño, las campanas sueñan, nosotros exprimimos la penumbra de un sueño en nuestro vaso, Amor de piedra que sueña mudo, las hojas (...) son humo verde que (...) sueña, la honda gruta donde fabrica su cristal mi sueño, yo te busqué en mi sueño, luna del espejo que lejos soñaba, sueño florido lleva el manso viento, el mar es un sueño sonoro, el sueño bajo el sol que aturde y ciega, soñaba la mula, agua que sueña, el sueño maduro de apuesto galán, espejo de mis sueños, cristales de mi sueño, el demonio de mi sueño, desde el umbral de un sueño me llamaron, caminos de los sueños, luz en sueños, golondrinas (...) soñando, pobre hombre en sueños, la mano que tú querías retener en sueños, ancha plaza en sueños, etc.

He obtenido estas listas hojeando, sin ningún rigor, el primer libro del poeta, *Soledades, Galerías y otros poemas.* Mi escrutinio ha sido tan superficial y rápido que sin ninguna duda se habrán escapado a mi atención bastantes ejemplos. Pero con los transcritos tenemos más que suficiente para deducir la especial visión de la vida que Machado exhibe en su lírica. El léxico de un poeta, esto es, la selección que hace de los elementos reales es siempre un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas, como ya decía Sainte-Beuve[28] y repetía Baudelaire[29], y entre nosotros si no recuerdo mal Moreno Villa[30]. Y hemos visto que nues-

---

28 Sainte-Beuve, *Portraits contemporains,* artículo sobre Sénancour, ed. Didier, 1855, pág. 116.

29 Baudelaire, *Œuvres complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, ed. Gallimard, 1964, pág. 735 (artículo sobre «Théodore de Banville»).

30 No tengo a mano ni puedo precisar ahora la obra de Moreno Villa en donde he leído esa idea.

tro poeta elige entre los términos de la realidad aquellos que expresan el cansancio, el detenimiento, lo muerto, lo viejo, lo soñoliento de las criaturas. Únicamente nos hemos detenido a examinar tres series de palabras (los adjetivos «muerto» y «viejo» y algunos derivados de «sueño»). Pero a la misma conclusión nos conduciría el recuento de otras voces que, más o menos, reflejan un significado similar al de aquéllas: los calificativos «lento», «desierto», «ruinoso», «sombrío», «triste», «mudo», etc.; verbos como «dormir»; substantivos como «quimera»; vocablos casi todos ellos copiosa o característicamente diseminados en la obra machadiana. Y aún sería más interesante haber destacado el crecido número de veces que nuestro autor incurre en el tema de la tarde, del atardecer. Sólo en *Soledades, Galerías y otros poemas* pueden verse las piezas que llevan los números I, IV, V, VI, VII, XI, XIII, XV, XVII, XIX, XXIV, XXV, XXVII, XXX, XXXII, XXXVIII, XLI, XLIII, XLV, XLVI, XLIX, LI, LIV, LV, LXX, LXXIV, LXXVI, LXXVII, LXXIX, LXXX, XCI y XCIV.

Diríamos, pues, que el protagonista de la poesía de Machado parece sentir un desaliento ante la vida, un desánimo, una tristeza que se refleja simbólicamente en tal poesía. Símbolo de ese estado de ánimo es la contemplación de las cosas como «muertas», como «viejas», como «dormidas», como «soñolientas», como «mudas», como «lentas», como «quietas» [31].

¿Y la tarde? ¿Qué es la tarde para Machado sino la hora del día que mejor puede simbolizar la quietud, esto es, el

---

[31] Se trata de una norma general, valedera para muchos poetas. La tristeza suele simbolizarse en poesía por medio de la lentitud o la quietud, del mismo modo que lo hace el cuerpo humano o la música, por ejemplo (véase, más adelante, capítulo XIII).

lento apagamiento del alma del poeta, su contenida gravedad?

Notemos que esta contemplación de una naturaleza absorta, suspensa, también se da, *verbi gratia*, en Azorín. Será, pues, algo que se sale de lo específicamente machadiano para caracterizar a algunos miembros de una generación, la generación llamada del 98, la generación del desastre español, aunque en cada uno de los escritores en ella incursos que la usen tal característica posea rasgos especiales. Porque para darnos esa visión del mundo no sólo influirían causas generales, externas, circunstanciales, sino también motivos internos, individuales. En Machado, el agnosticismo del poeta, que se revela de modo explícito en el poema LXXVII («Siempre buscando a Dios entre la niebla») y en el LXXVIII («¿Y ha de morir contigo el mundo mago...?»), y de modo tácito en el LXXIX («¿Qué buscas, poeta, en el ocaso?»), parece ser el origen, en cuanto a lo personal, de su cosmovisión: de su tono grave, tanto como del tema fundamental de su obra (la temporalidad del mundo y del hombre), y de otros derivados (como la fantasmalidad e irrealidad de un orbe probablemente sin justificación trascendente).

Tan extenso comentario nos ayudará ahora a comprender mejor el sentido del símbolo antes estudiado y la razón de su frecuencia: hemos dicho ya que nuestro poeta, en varia ocasión, se sirve simbólicamente del agua o del viento para expresar lo silencioso, lo solitario, lo muerto de un ámbito. Añadamos ahora de nuevo que, por otra parte, el fluir mismo de esos elementos simboliza también, a veces de otro modo más directo, el suave e implacable paso del tiempo, tema radical de Machado, como sabemos. Ese símbolo no es, pues, otra cosa que una intensa manera, un modo más de ponernos ante esa personal visión del mundo que hemos llegado a esquematizar. Un mundo esencialmente caduco y hecho de

aguda temporalidad y donde, en consecuencia, la vida no se ofrece como tal, donde todo humano rumor está en trance de acabamiento o ha sido suprimido: sólo el sonido de los elementos naturales queda superviviente y podría en él percibirse. En medio de la quietud y de la mudez del contorno el viento pasa, el agua corre. En el silencio, escuchamos el fluir de una corriente, el leve transcurso de una delgada brisa. Y se nos sugiere así con tal fuerza, repito, el transcurrir de la edad y, de otro lado, la soledad, el silencio, la extinción, que el poeta no se resiste a reincidir en el empleo de un símbolo tan rico en alusiones; y una y otra vez, con ligeras variantes, oímos de los labios de Machado:

en todo el aire en sombra no más que el agua suena.

LOS AMBIENTES FANTASMALES EN BÉCQUER Y EN MACHADO. DEPENDENCIA ENTRE AMBOS Y DIFERENCIA ESENCIAL

Parece como si la vista del poeta, al posarse sobre los objetos, arrancara de ellos todo dinamismo. Naturalmente, el hombre, como hace poco he insinuado, no se sustrae a esta norma poética. Machado ve en el hombre un espectro de hombre:

Oh dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, solo
con mi fantasma dentro... [32].

Yo en este viejo pueblo, paseando
solo, como un fantasma [33].

[32] *Soledades, Galerías y otros poemas*, XXXVII.
[33] *Campos de Castilla*, «Noche de verano».

El hombre mira, requiere, desea; pero desea en vano; jamás alcanza su propósito, su afán, como el poeta nos dice, entre otros sitios, en el poema VII, a través de un símbolo disémico:

que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan.

El ser humano puede ser visto así como un irrisorio fantasma que en vez de besar a una mujer de carne y hueso, besa un nardo, en ansia de inalcanzable amor. Antes lo hemos comprobado:

Ante el balcón florido
está la cita de un amor amargo.

Brilla la tarde en el resol bermejo...
La hiedra efunde de los muros blancos...

A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo [34].

¿Se relaciona, pues, Machado, en este aspecto, con cierta poesía de la escuela romántica? Es innegable que los románticos gustaban también mucho del aparato sobrenatural. Sin embargo, es fácil advertir una discrepancia fundamental entre los espectros románticos y los del autor contemporáneo. Eran aquéllos la simple transcripción literaria de supersticiosas tradiciones; se basaban en la *realidad* de unas creencias populares. En cambio, los fantasmas machadianos no se fundamentan en ninguna creencia: son meros símbolos, bien del hombre que, sumergido en el sueño, no tiene ver-

34 *Soledades, Galerías y otros poemas,* XXX.

dadera existencia (véanse las dos primeras citas), bien de la frustración del humano aspirar a otro mundo más perfecto, redimido de dolor y de sombra (poema del «fantasma irrisorio»), etc.

No obstante, encuentro un antecedente muy claro a las fantasmagorías de nuestro poeta. La lírica de Bécquer había iniciado ya en el pasado siglo una espectralización del mundo con este carácter puramente simbólico. Es Bécquer el cantor de mujeres incorpóreas, imposibles:

> Yo soy un sueño, un imposible;
> vano fantasma de niebla y luz;
> soy incorpórea, soy intangible,
> no puedo amarte. ¡Oh ven, ven tú! [35].

¿Habrá en este punto una conexión entre Bécquer y Machado o se tratará, por el contrario, de una casual coincidencia? Yo me inclino a pensar lo primero, por una razón muy simple: existen dos poemas de Machado (y precisamente dos poemas espectrales) que exhiben una directa, incuestionable relación con la Rima LXXI. La comparación que en seguida estableceremos entre las tres composiciones nos revelará las siguientes cosas: 1.º Que la rima de Bécquer ha dejado huella en los versos de don Antonio. 2.º Que la diferencia entre ambos poetas es la misma que separa el siglo pasado del presente. 3.º En consecuencia, nuestro análisis podrá aislar quizá una de las características de la poesía contemporánea con respecto a la poesía romántica.

La rima de Bécquer es ésta:

> No dormía; vagaba en ese limbo
> en que cambian de forma los objetos,
> misteriosos espacios que separan
> la vigilia del sueño.

---

35 Rima XI.

Las ideas que en ronda silenciosa
daban vueltas en torno a mi cerebro,
poco a poco en su danza se movían
con un compás más lento.

De la luz que entra al alma por los ojos
los párpados velaban el reflejo,
mas otra luz el mundo de visiones
alumbraba por dentro.

En este punto resonó en mi oído
un rumor semejante al que en el templo
vaga confuso, al terminar los fieles
con un amén sus rezos.

Y oí como una voz delgada y triste
que por mi nombre me llamó a lo lejos,
y sentí olor de cirios apagados,
de humedad y de incienso.

Entró la noche, y del olvido en brazos
caí, cual piedra, en su profundo seno:
dormí, y al despertar exclamé: «¡Alguno
que yo quería ha muerto!».

Copiemos ahora los dos poemas de Machado a que me he referido:

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.

—¿Vendrás conmigo? —No, jamás; las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.

—Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas [36].

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.

—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?
Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga [37].

El trío de composiciones (la de Bécquer y las dos de Machado) coinciden en un punto esencial: las tres tienen como tema el sueño o ensueño del poeta, desde el cual oye éste cómo le llama un ser misterioso. Pero si comparamos la rima de Gustavo Adolfo con cada una de las composiciones contemporáneas, por separado, el parentesco aumenta. Hay que relacionar, ante todo, los elementos concretos de estos versos:

Y oí como una voz delgada y triste
que por mi nombre me llamó a lo lejos,

con los de estos otros:

Desde el umbral de un sueño me llamaron.
Era la buena voz, la voz querida.

Pero aún es mayor la semejanza entre la rima LXXI y el otro poema de nuestro autor. He aquí una estrofa de la rima:

---

[36] *Soledades, Galerías y otros poemas*, LXIII.
[37] *Op. cit.*, LXIV.

Y oí como una voz delgada y triste
que por mi nombre me llamó a lo lejos,
y sentí olor de cirios apagados,
de humedad y de incienso.

Y aquí una estrofa de la pieza machadiana:

—Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas.

La analogía es notable. En ambos casos se oye una voz fantasmal, en medio del sueño. En el poema de Bécquer, esa voz le llama delgadamente; en el de Machado, la voz dice: «Vendrás conmigo». En los versos del poeta contemporáneo hay una roja luminaria; en los del ochocentista hay cirios. Notemos además cómo la disposición sintáctica es casi idéntica. Compruébese:

Y sentí olor de cirios apagados,
de humedad y de incienso [38].

Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas [39].

En los dos ejemplos, la materia se dispone en un par de versos; en los dos, la oración comienza por una copulativa «y» que inicia el endecasílabo; y en ambos se da el verbo «sentir» en la primera persona del singular del pretérito indefinido.

---

38 Rima LXXI de Bécquer.

39 Poema LXIII de *Soledades, Galerías y otros poemas*, de Machado.

No cabe duda, al parecer: la rima de Gustavo Adolfo dejó su impronta en la pareja de composiciones machadianas que hemos considerado.

Pero precisamente lo evidente del contagio nos va a servir para caracterizar estilísticamente a Machado con respecto a Bécquer; y a la par, nos servirá para caracterizar, en un aspecto, la poesía contemporánea con respecto a la inmediatamente anterior.

Y es que, a pesar de todas las concomitancias, los versos del poeta de nuestro siglo nos suenan de muy distinto modo que los del poeta del siglo pasado. Hemos de determinar el motivo de tal impresión. En las dos composiciones de Machado, el sueño desde el cual se oye la misteriosa voz no está descrito como el sueño fisiológico: se trata de otra clase de sueño, un ensueño casi metafísico, muy machadiano, como un volverse hacia adentro la conciencia, como una absorción de ésta por lo más hondo del alma. En cambio, los versos de Gustavo Adolfo aluden específicamente al acto del duermevela. El poeta se ha esmerado en que nos percatemos bien de ello:

> No dormía; vagaba en ese limbo
> en que cambian de forma los objetos,
> misteriosos espacios que separan
> la vigilia del sueño.

Tres estrofas nada menos dedica Bécquer a esta descripción. Ya notamos una primera diferencia entre ambos poetas. En el autor de las Rimas toda la fantasía está justificada por una *realidad* psíquico-fisiológica; justificación que no hallamos en el poema de Machado. Pero la separación se ahonda al considerar la última estrofa del poema becqueriano:

> Entró la noche, y del olvido en brazos
> caí, cual piedra, en su profundo seno:

dormí, y al despertar exclamé: «¡Alguno
que yo quería ha muerto!».

Como si no bastara la motivación racional de la fantasía que las tres primeras estrofas de la rima manifiestan, el poeta nos ofrece en estos cuatro versos postreros una justificación nueva que complementa a la inicial. «¡Alguno que yo quería ha muerto!», nos dice Gustavo Adolfo; se explica con esta frase la audición de aquella voz fantasmal y de aquel sobrenatural olor de cirios, humedad e incienso. Bécquer no ha hecho otra cosa que describirnos un fenómeno, raro en la realidad psicológica, pero, por lo visto, según algunos creen *o pueden creer*, existente: lo que hoy se denomina «telepatía». Notamos, en cambio, que Machado no intenta hallar en el irreal delirio de sus versos ninguna justificación: no racionaliza, pues, la irrealidad ofrecida.

¿Qué conclusiones podríamos extraer de este análisis? Aunque, como nadie ignora, los románticos vinieron a romper lo que se ha llamado equilibrio renacentista, y aun posrenacentista, entre lo intuitivo y lo lógico, ese rompimiento no podía ser, a la sazón, tan intenso como lo fue posteriormente. Todavía en los románticos, la razón, en cuanto sustentadora estructural de la poesía, tiene, *pese a todo*, una presencia que, sin duda, no tendrá después en el mismo grado. Y así, como hemos visto, Bécquer intenta *aún* la justificación en última instancia racional del elemento maravilloso, aunque *ya* (nótese bien) la intenta románticamente por medio de lo que por entonces podía ser visto, al revés, como fuera de toda constatación «científica»: una «superstición», algo, pues, incontrolable por medios racionales, tal como éstos podían ser entendidos en la época del autor. Un paso más, y todo un aspecto de la estética tradicional se habrá hundido. Y en ese instante es, precisamente, cuando surge Ma-

chado y, en general, la poesía contemporánea, fundamentalmente nacidos de esa más honda irracionalidad de la que brota el símbolo. Pues es evidente que la presencia de ese «demonio», de ese ángel benigno o protervo en los poemas de don Antonio si no está, como en Bécquer, justificada por una realidad psicológica (más o menos extraordinaria), deberá tener una justificación de otro orden. Y, en efecto, como ya dije, así ocurre: se encomienda a esos seres extrahumanos una misión simbólica. El «demonio» machadiano sería símbolo («monosémico») de los apetitos oscuros, de los deseos mezclados, inconfesables de su alma, como «la buena voz, la voz querida» lo sería de las zonas blancas, puras o inocentes de ella. Y añado que, a mi juicio, los «ángeles» (buenos unos y malos otros) de Rafael Alberti en *Sobre los Ángeles*, nacen de estos dos poemas de Machado que exhiben, en cuanto a sus personajes, idéntica polaridad moral. Bécquer-Machado-Alberti. Tres realidades literarias bien diferentes y secretamente relacionadas entre sí. Tal es la tradicionalidad en la literatura.

El análisis anterior confirma de este modo las afirmaciones a que, por un camino distinto, llegábamos más arriba [40]: la lírica contemporánea es el resultado de prolongar y acrecentar hondamente dos elementos que se hallaban ya en la base del romanticismo: el individualismo y el irracionalismo. Sólo que, al ser acrecentados, estos elementos, no sólo se ofrecen de otro modo, sino que trastornan todo el sistema de relaciones en que se insertan, de manera que el arte contemporáneo, lejos de ser romántico, se nos aparece, de algún modo perfectamente determinable, como su opuesto. (Léanse los Apéndices «Poesía contemporánea y poesía pos-

[40] El análisis que hemos hecho anteriormente sobre la imagen visionaria, la visión, el símbolo y los desplazamientos calificativos, nos lleva, en efecto, a idéntica conclusión.

contemporánea» y «La sugerencia en la poesía contemporánea».)

III. EL SÍMBOLO EN MACHADO. B

ACUMULACIÓN DE SÍMBOLOS MONOSÉMICOS SIMPLES

En el apartado anterior hemos recaído, aunque con intención esta vez diferente, en la consideración de poemas machadianos constituidos, cada uno de ellos, por un símbolo monosémico continuado, incurso, consiguientemente, en el tipo del que se desarrolla a todo lo largo del poema XXIX, que nos sirvió de ejemplo no hace mucho (véase pág. 270). Pero si los símbolos disémicos pueden dividirse en «sueltos» o «no encadenados» y «encadenados», los monosémicos admiten división en «continuados» y «simples». Atendamos a estos últimos. Los simples, que pueden darse aislados, pueden también acumularse en una misma composición, con la consecuencia de darnos una impresión de irracionalidad más aguda que la proporcionada por los otros órdenes simbólicos. Aunque desde un punto de vista objetivo no podamos decir que las diversas clases de símbolos que hemos establecido difieran, en principio, por el grado de su irracionalidad, subjetivamente lo hacen, lo cual trae consigo una correlativa discrepancia en cuanto a su facilidad o dificultad para ser entendidos por un público medio: los disémicos resultan, a diferencia de todos los demás, de acceso sencillo para cualquier lector, precisamente porque no poseen, *en la apariencia,* irracionalidad alguna. Como los lectores, al absorber el sentido lógico, creen hacer suya toda la significa-

ción que hay en el texto, se dejan arrastrar por las palabras, sin preguntar impertinentemente por la realidad simbolizada, posición lectora, la de no preguntar, que es, justamente, la correcta. Lo contrario suele ocurrir en los símbolos monosémicos, que se hacen, sólo por esto, más frecuentemente incomprendidos y minoritarios que los anteriores. Mas de entre los monosémicos, los continuados se dejan leer mejor que los simples, porque su misma continuidad es un factor que facilita la comprensión. Pero los poemas que resultan de hecho más herméticos son aquellos en que se juntan varios símbolos monosémicos simples. En Machado, no son muchas las piezas de este género: un puñado escaso de composiciones. Pero en suma tan breve, y aún en la otra, de igual penuria, constituida por símbolos monosémicos continuados, su técnica nos da la impresión de situarse en un punto más avanzado de lo que a él le corresponde, a juzgar por el resto de su obra, en el desarrollo de la poesía contemporánea: se sitúa, efectivamente, más o menos en ese sitio donde, tras él, hubieron de crecer, digamos, poetas como Lorca o Alberti, y no en cuanto a las piezas de estos poetas más alcanzables por el público general, sino precisamente en cuanto a aquellas de sus composiciones que, aunque no las más difíciles, pasarían por bastante oscuras a los ojos de muchos. Siendo esto así, resulta curioso saber que Machado comprendió mal o incomprendió casi por completo a esa generación de líricos geniales, que, paradójicamente, venían a continuar y ampliar el horizonte de la irracionalidad que, entre sus coetáneos, él abrió, en un cierto sentido, con más fuerza que nadie. Juan Ramón Jiménez adelanta, ciertamente, ya en su primera época, algunos procedimientos contemporáneos que, o no están en Machado o lo están en proporción insignificante: desplazamientos calificativos, enumeraciones caóticas, imágenes visionarias, desarrollo visio-

nario de la imagen, cualidades imaginativas descendentes, colores impresionistas, visiones, sinestesias[41], etc. Pero en la decisiva cuestión de la irracionalidad simbólica en su aspecto más críptico (acumulación de símbolos monosémicos) es Machado, de los dos, el que penetra *antes* más profundamente en el futuro. Para abreviar, haciendo al propio tiempo más elocuente la exposición de este punto, copiaré tres poemas machadianos de esta clase, relacionados los tres entre sí por una misma concepción de la realidad, seguidos, respectivamente, de su explicitación en términos lógicos que nos haga ver, de entrada, como afectados por la simbolización, no un momento o varios del poema, sino todos ellos, uno a uno. Poema XXVIII:

Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas
en montes no pisados,
y guardar el secreto

---

[41] En Machado no hay ni colores impresionistas (del tipo «luna verde», «sombras moradas», tan característico de Juan Ramón Jiménez), ni desplazamientos calificativos, ni otras visiones (salvo el caso arriba citado) que las sinestéticas, y de éstas muy pocas. El desarrollo visionario de la imagen sólo lo veo en el poema XXII, acompañado de descenso al plano real de cualidades imaginativas; esto último se percibe también en el poema LXXIX:

y el alma aúlla al horizonte pálido
como loba famélica.

Fuera de estos dos ejemplos que acabamos de citar no hay imágenes visionarias en Machado; y ni aun son dos las excepciones, pues en el poema LXXIX no hay en realidad una imagen visionaria, sino una imagen tradicional «visionizada» (permítase el vocablo) por un desarrollo de esa clase.

Todos estos fenómenos, o raros o inexistentes en Machado, se hacen, en cambio, típicos y la mayoría de ellos, además, frecuentes en la obra de Juan Ramón Jiménez.

6 de nuestros rostros pálidos,
7 porque en las bacanales de la vida
8 vacías nuestras copas conservamos,

9 mientras con eco de cristal y espuma
10 ríen los zumos de la vid dorados.
....

11 Un pájaro escondido entre las ramas
12 del parque solitario
13 silba burlón...
Nosotros exprimimos
14 la penumbra de un sueño en nuestro vaso...

15 Y algo que es tierra en nuestra carne siente
16 la humedad del jardín como un halago.

He aquí la reducción conceptual de los símbolos contenidos en esta composición, fuera de toda pretensión poética por nuestra parte: Al enamorarnos pensamos (verso 2.º) que nuestro amor va a ser siempre alegre y risueño (verso 1.º), distinto al de todos los amantes (v. 3.º), y el mejor y más elevado que jamás existió (v. 4.º)[42]. Y pensamos también disimular (v. 5.º), con la intensidad gozosa de nuestro sentimiento amoroso, el secreto de nuestro fracaso («y guardar el secreto de nuestros rostros pálidos» (v. 6.º), al no probar los placeres que la vida nos brinda (vs. 7.º-10.º). El instinto vital que nos habita (vs. 11.º-12.º) se burla de nuestra ascética renuncia (v. 13.º). Pero nosotros seguimos impasibles[43] recha-

[42] El comienzo de este poema lo hemos comentado ya en la páginas 261 y sigs., y allí interpretábamos dos de sus símbolos, el de «quemar nuevos aromas» y el de «en montes no pisados».

[43] La misma situación del poeta (figura que puede ser vista como grotesca por su atención exclusiva y antivital a la honda contemplación de las experiencias dolorosas) se ve en el poema LXI, y allí también, el poeta prosigue, tras la burla, su tarea:

zando el goce de la existencia, y en vez de beber el vino del banquete que se nos ofrece, exprimimos en nuestro vaso un oscuro saber de experiencias melancólicas y postrimerías lamentables, la lóbrega ciencia del dolor y la muerte (v. 14.º), cuyo conocimiento es precisamente el que nos priva del goce vital. Y al anticipar así, con la imaginación, el desenlace fúnebre de nuestra existencia, somos ya la tierra que seremos (v. 15.º), y el único alivio que nos puede corresponder en tal caso es un triste y pobre consuelo, el consuelo mismo de la tierra cuando se siente halagada por la humedad del jardín (v. 16.º).

Poema XXXIV:

1 Me dijo un alba de la primavera:
2 Yo florecí en tu corazón sombrío
3 ha muchos años, caminante viejo
4 que no cortas las flores del camino.

5 Tu corazón de sombra, ¿acaso guarda
6 el viejo aroma de mis viejos lirios?
7 ¿Perfuman aún mis rosas la alba frente
8 del hada de tu sueño adamantino?

---

la nueva miel labramos
con los dolores viejos.
....

El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.

Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho,
que pasa... y sonreímos,
y a laborar volvemos.

«El alma que no sueña, el enemigo espejo», representa aquí lo mismo que en el poema XXVIII el «pájaro» que «silba burlón».

9 Respondí a la mañana:
10 Sólo tienen cristal los sueños míos.
11 Yo no conozco el hada de mis sueños;
12 ni sé si está mi corazón florido.

13 Pero si aguardas la mañana pura
14 que ha de romper el vaso cristalino,
15 quizás el hada te dará tus rosas,
16 mi corazón, tus lirios.

Versión lógica: El alba de la primavera, símbolo de la pureza, la esperanza, la alegría, la ilusión, me dijo (verso 1.º): en tu corazón, que hoy está ensombrecido por la experiencia del sufrimiento y por el conocimiento de la vida y de la muerte (verso 2.º), ¿has tenido en otro tiempo mi misma alegría, pureza, ilusión, tú, oh viejo caminante del vivir (verso 3.º), que pasas por la existencia sin aprovechar los goces que ella te brinda? (verso 4.º)[44]. Tu corazón entristecido, ¿no tendrá acaso, dentro de sí (verso 5.º), aquella vieja pureza y alegría a la que me refiero (verso 6.º)? La frente del hada de tu sueño, la del destino que has querido forjarte, ¿se halla acaso perfumada todavía del olor de mi feliz pureza, de mi esperanza e ilusión (vs. 7.º y 8.º)? Respondí a mi interlocutora (v. 9.º): mis sueños, eso que yo, en lo más íntimo de mi persona, deseo ser, mi honda vocación existencial, son para mí desconocidos: sólo me ofrecen brillos engañosos («sólo tienen cristal los sueños míos»: v. 10.º). Ni sé si aún hay ilusión y alegría bajo las sombras de mi corazón (vs. 11.º y 12.º). Pero si aguardas la mañana pura de la muerte (v. 13.º) que ha de romper el cristalino vaso de mi frágil vivir (v. 14.º), quizás el hada de mis sueños te dé su alegría, ilusión y pureza (v. 15.º): tal vez mi corazón pueda

[44] Como se ve, se dice aquí lo mismo que en el poema XXVIII con el símbolo de las copas vacías.

también devolverte esos mismos dones que ojalá hoy oculte (verso 16.°).

Poema LXX:

Y nada importa ya que el vino de oro
rebose de tu copa cristalina
o el agrio zumo enturbie el puro vaso.

Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan

las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.

Racionalización: No importa ya que los placeres (v. 1.°) rebosen tu vida (v. 2.°) o que lo hagan los sufrimientos y negativas experiencias (v. 3.°), porque, absorto en la contemplación del más hondo conocimiento, nada de eso te puede interesar. Tú sabes, en efecto, el secreto mismo de la vida: las profundidades abismales de tu ser (v. 4.°), los largos caminos de tus deseos más recónditos (v. 5.°) y la tarde tranquila [45] del supremo conocimiento (v. 6.°) que es la muerte, donde todo confluye (v. 7.°). Allí te aguardan las fuerzas de todas tus virtudes (v. 8.°), que te han de conducir a la extrema felicidad que más allá de la vida te espera (vs. 9.° y 10.°).

---

45 En el poema XXXIV se simbolizaba a la muerte con «la mañana pura» mientras aquí se la simboliza con «la tarde tranquila», porque siendo símbolos «posibles» los dos (mañana, en cuanto comienzo de una nueva vida; tarde, en cuanto final de ésta), el primero, el de la «mañana pura» se adecuaba mejor a la impresión de pureza que el poema XXXIV pretendía dar, como el segundo, el de «la tarde tranquila» era más congruo a la impresión de *conocimiento* que el poema LXX busca.

La lectura y reductora «traducción» de estos poemas al lenguaje conceptual nos obliga a unas cuantas observaciones. La primera de ellas es que las versiones lógicas que me he aventurado a realizar nos evidencian la densa acumulación de símbolos monosémicos de que tales poemas están formados. Reduciéndome, para ser breve, al poema XXVIII, notamos que, como adelanté, todas y cada una de sus expresiones son, sin excepción, simbólicas al modo que acabo de decir: las «fiestas de amores», los «nuevos aromas», los «montes no pisados», la palidez de los rostros, las copas vacías, el «pájaro escondido», el «parque solitario», el silbido «burlón», la «penumbra de un sueño», etc., están representando, respectivamente, y del modo puramente emocional que tantas veces hemos visto en esta clase de versos, diferentes significaciones irracionales de tipo monosémico que se suceden, sin vanos, en la composición.

Notamos también que este poema XXVIII consiste, casi todo él, en una digresión que, iniciada hacia los versos 5.º-6.º, no finaliza sino con la composición misma. Nos interesa señalar este hecho porque el camino que aquí, según nuestro cálculo, en un sentido, se inicia, posteriormente, seguido hasta sus últimas consecuencias por poetas más jóvenes, llevó a la poesía hasta la meta suprarrealista, movimiento del que Machado está, paradójicamente, tan lejos, en la apariencia. Una digresión no es, en efecto, sino un cierto tipo de rompimiento con la coherencia discursiva, rompimiento que, en todos los sentidos, caracteriza a esa importante escuela literaria. El aserto que acabo de sentar, considerando la digresión de este poema como una posible etapa, o por mejor decir, un posible síntoma de una etapa en el proceso que conduce al superrealismo, podría probarse acaso, por modo contrario, contemplando lo que sucede en el otro proceso, inverso del primero, el de la disolución del superrealismo,

en uno, al menos, de sus representantes más puros. Cuando el superrealismo de Vicente Aleixandre comienza a licuarse, y con ello el tema asoma otra vez en sus versos, el tratamiento temático que este poeta impone a las composiciones se caracteriza por continuos abandonos de la línea recta del discurso, por hondos repliegues precisamente digresivos, que a veces ocupan buena parte de la pieza. En esto, pues, y en la utilización del irracionalismo en la otra significación del término que tanto ha sido usada aquí, Machado es, pese a las apariencias, un hito importante en el desarrollo de un movimiento cuya última consecuencia habría de ser la escuela mencionada.

Quisiera señalar también la supresión de la anécdota en estos poemas de Machado, en especial el LXX («Y nada importa ya que el vino de oro»), composición que admite, en efecto, particularizaciones diversas. La situación que en él se formula resulta, como es norma en esta clase de composiciones, de tipo muy general, y está, por tanto, más allá de toda concreción. Se trata del estado de indiferencia en que se coloca el alma en relación al placer o al dolor cuando se halla absorta en el profundo conocimiento de la vida y de la muerte. Pero conocimiento ¿en qué sentido? Ahí es donde la anécdota se extingue y desaparece. El poema podría ser interpretado hasta místicamente: los místicos, hablando de la vía iluminativa, han dicho del alma y su inalterabilidad con respecto al sufrimiento o al goce profanos, cosas muy parecidas a las que aquí se expresan. Y lo mismo ocurre en el final de la pieza: ese jardín de eterna primavera, ¿qué es en concreto? ¿El cielo cristiano? Indiscutiblemente, se simboliza con esas palabras una felicidad tras la muerte, pero sin duda no hay en ello concreción, y menos aún, concreción confesional. Creo que el poema toleraría hasta una raciona-

lización de tipo ateo, en que la «eterna primavera» fuese, simplemente, la confusión y descanso cósmicos.

Digamos, por último, que los tres poemas están relacionados entre sí, en cuanto que vienen a representar momentos distintos y sucesivos de un proceso anímico acaecido a un mismo personaje, que los protagoniza. En el que lleva el número XXVIII («Crear fiestas de amores») se habla, en efecto, de alguien, que alucinado en una grave meditación acerca del destino humano, se mantiene ajeno a los placeres que la vida le pudiere proporcionar. En el poema XXXIV («Me dijo un alba de la primavera») se repite lo propio: mas se comienza a pensar que acaso debajo de la oscuridad actual, lejos de todo placer, existe aún, escondida, la vieja pureza y alegría de tiempos más ingenuos. Pero el poeta no sabe. Su actitud es la de ignorar toda respuesta a las preguntas primordiales acerca de la vida, estadio de desconocimiento que justamente aparece superado en el poema LXX («Y nada importa ya que el vino de oro»), donde, curiosamente, se expresa lo opuesto: el personaje ahora, sabio del más hondo saber, se halla en posesión de la clave del enigma, con lo cual, gozar o no gozar de .la realidad, problema del poema XXVIII y aún, ya muy parcialmente, del XXXIV, se convierte en un dilema sin sentido.

ASCETISMO VITAL Y ESTILÍSTICO DE MACHADO

Me he detenido en esta última consideración porque nos revela una de las cualidades básicas de Machado: el ascetismo, recogimiento, acotación y sobriedad de su actitud vital y literaria. Ese personaje que en nombre de las preocupaciones últimas no corta «las flores del camino» (poema XXXIV) y conserva vacía su copa «en las bacanales de la

vida» (poema XXVIII) es, cuando menos, fiel reflejo de un poeta que, como Machado, rechaza, para poder concentrarse sobre lo esencial, todo lo que en el estilo pudiese parecer puro ornato y externidad. Y ello en una época, como la modernista, en que los escritores y poetas, salvado también de entre estos últimos don Miguel de Unamuno, buscaban con afán todo lo contrario. Machado, siendo «moderno», no ama «los afeites» de la «cosmética» coetánea [46]. Ni rima rica, ni rareza léxica [47] (sea por neologismo, o por arcaísmo), ni «sorpresas» de otros géneros [48], ni sensualismos retóricos. En vez de querer pasmar, busca emocionarnos con una espiritual «palpitación». Incluso no le importa caer en lo opuesto, y repetir varias veces un giro, un vocablo, un tema, una imagen, un símbolo [49] y escribir, prácticamente en todo caso,

---

[46] Dice Machado en «Retrato» de *Campos de Castilla*, como es sabido:

Adoro la hermosura y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

[47] Acaso la única palabra que pueda considerarse como rara en su poesía es el arcaísmo «lueñe», que Machado utiliza en alguna ocasión; o todo lo más el verbo *efundir:* «la hiedra efunda de los muros blancos» (poema XXX).

[48] Rara vez usa Machado la sorpresa (véase, sin embargo, como excepción, el final del poema XXX, comentado ya en este libro, página 313). De ahí que Machado evite las novedades de la técnica contemporánea que iban en esa dirección: como he dicho en este mismo capítulo (págs. 336-337 y n. 41), no hay en Machado ni colores impresionistas, ni desplazamientos calificativos, ni «enumeraciones caóticas»; sólo hay visiones de tipo sinestético y de éstas poquísimas, y en cuanto al desarrollo visionario de la imagen, sólo veo dos casos en su obra.

[49] Véanse algunas de esas repeticiones, tan peculiares de Machado: «Oh mole del Moncayo blanca y rosa», se dice en el poema CXXVI, y en «Los sueños dialogados, I», se lee:

...Hacia Aragón, lejana,
la sierra del Moncayo blanca y rosa.

desde el mismo registro de contenida gravedad. Machado, que no es monótono, porque no nos cansa en sus insistencias, es, evidentemente, monocorde. Su lira sólo tiene una

---

Compárense, además, entre sí, estos momentos machadianos (que no agotan las citas posibles):

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga,
y allá sobre los montes
quedan algunas brasas.
(LXXX)

Las ascuas mortecinas
del horizonte humean.
(XXV)

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
(XXXII)

Las ascuas de un crepúsculo, señora...
(«Los sueños dialogados», III)

O estos otros:

En el blanco sendero
los troncos de los árboles negrean.
(XXXVI)

En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean.
(LXXIX)

O estos:

las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
(LXXIX)

y el verde nuevo brotaba
como una verde humareda.
(LXXXV)

parecen humear las yertas ramas.
(CXIII)

O estos:

¿Eres la sed o el agua en mi camino?
(XXIX)

nota, pero una nota que se prolonga y ensancha dentro de nuestro espíritu, convertida en emoción profunda, que siendo siempre la misma, diríamos va ocupando, en lenta progresión, territorios vírgenes de nuestra alma, al par que se irisa en ellos con tintas de variada especie.

Digámoslo de una vez y con valentía: el estilo de Antonio Machado es francamente limitado y pobre, pero la suya es una limitación y pobreza que no la podemos sentir ni interpretar como un defecto, precisamente porque la comprendemos intuitivamente como muy acorde con ese modo ascético y renunciador de entender la vida que hemos intentado precisar en las líneas anteriores. El poema XXIII es, en este sentido, iluminador:

En la desnuda tierra del camino
la hora florida brota,
espino solitario,
del valle humilde en la revuelta umbrosa.

Cerca la sed y el hontanar cercano.
(«Rosa de fuego»)

O estos:

¡Juventud nunca vivida,
quién te volviera a soñar!
(LXXXV)

la blanca juventud nunca vivida.
(I)

Etcétera.

Se habla del «demonio de los sueños» en los poemas XVIII y LXIII y del «hada de tu sueño», en el XXXIV. Los recuerdos se ven como un museo de pinturas («retablos», «lienzos», «galerías» del recuerdo) en los poemas XVIII, XXII, XXX, XXXVII, LXI, LXXXVII, LXXXIX y XCV. Sería interesante contar el número de veces que aparece en los poemas de Machado el tema de la tarde, porque creo que la cifra asombraría. En cuanto al léxico, es difícil abrir el libro primero de Machado y aun el segundo sin que asome por algún sitio la palabra «sueño» o sus derivados, o los adjetivos «viejo» y «muerto», según dijimos en el texto.

El salmo verdadero
de tenue voz hoy torna
al corazón, y al labio,
la palabra quebrada y temblorosa.

Mis viejos mares duermen; se apagaron
sus espumas sonoras
sobre la playa estéril. La tormenta
camina lejos en la nube torva.

Vuelve la paz al cielo;
la brisa tutelar esparce aromas
otra vez sobre el campo, y aparece,
en la bendita soledad, tu sombra.

En este poema se nos dice que lo importante y esencial, en todos los aspectos, sólo aparece para el hombre al nivel de la humilde sobriedad: la hora florida brota «en la desnuda tierra del camino», y bajo la figura de un modesto espino solitario, allá, en la revuelta umbrosa de un valle (obsérvese el adjetivo) «humilde». Y exactamente como el paisaje, la poesía y la vida. El salmo o poema verdadero será el de «tenue voz», el de «palabra quebrada y temblorosa». Otras dos piezas machadianas insisten en estas ideas. En el LXXXVIII leemos:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola *humilde* a nuestros labios vino
de unas *pocas* palabras verdaderas.

Y en el XXXVII, la noche le dice al poeta:

Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su *hondo rezo,*
humilde y solitario,
ese que llamas *salmo verdadero.*

El salmo verdadero, instante de autenticidad humana o poesía es el «hondo rezo», «humilde y solitario» (nótese: los mismos adjetivos del poema XXIII), o bien, la «ola humilde» (otra vez el adjetivo «humilde»: no es azar) «de unas pocas palabras verdaderas». Pero volvamos al poema XXIII. Su estrofa tercera y parte de la cuarta son simbólicas, como lo había sido también la primera [50]. Se describe un paisaje tempestuoso, cuya sonora grandiosidad rompe en «playa estéril». No es difícil entender la irracional disemia con que se alude a la sonoridad, igualmente «estéril», de, por ejemplo, cierto tipo de literatura elocuente. Y si la tempestad que se pinta aquí representa, de modo irracional, la inútil retórica, la paz del cielo de la estrofa cuarta, significará, en el plano no lógico, y por contraposición, lo inverso. Pues bien: en ese recogido ámbito de doméstica paz (el adjetivo «tutelar» es significativo), aparece, en medio de la soledad (de nuevo, la soledad, símbolo, también, de desnudez y querida desposesión), la sombra o borrosa evocación de la figura amada.

En suma: el valor verdadero, sea el del paisaje, el de la poesía o el de la vida (el amor), aparece, únicamente, en la sencillez sin pretensiones y en el atenimiento, o reducción a lo sustancial, de la persona. No es raro que Machado sienta gran antipatía hacia el barroco y que literariamente intente lo opuesto a todo barroquismo. Sin embargo, en este despojamiento expresivo y temático que le es propio, creo que no deben verse solamente intencionadas búsquedas de la verdadera expresividad. Hay también, a mi juicio, como causa de ello, una evidente limitación en el espíritu mismo de Ma-

50 Que la primera estrofa simboliza *disémicamente* el encuentro machadiano con los valores espirituales, y más concretamente, con los valores poéticos, en la renuncia a la superfluidad y la elocuencia, lo probaría la existencia de esa estrofa segunda, donde claramente se dice lo mismo.

chado, por otra parte tan profundo. Machado estaba interesado muy hondamente por una cierta zona de la realidad, pero sólo por una. Lo que se salía de ella le dejaba, sin duda, indiferente. Ello nos explica su falta de sensibilidad para saber apreciar la gran poesía que venía tras él, pese a que, en parte, esa poesía procediese de su propio venero. Y nos da, igualmente, razón de cierta incapacidad suya para evolucionar suficientemente a lo largo de los años. Cuando le tocó hacerlo, en *Nuevas Canciones,* su estro respondió mal y sin energía. Este hecho podría ser interpretado como una debilitación de las dotes artísticas del autor, pero que no se trataba de eso lo demuestran sus maravillosos sonetos de este tiempo. No todos son del mismo valor, y alguno hay insignificante; pero quien sabe escribir los tres primeros de «Los sueños dialogados», el segundo y el cuarto del apartado poemático CLXV, los que se titulan «Azorín», «El amor y la sierra» y «Rosa de fuego», y alguno más, no puede decirse que sea un poeta disminuido. Se ve que sus facultades son las mismas de antes, y su brío y lozanía de poeta, los mismos. A mi entender, las cosas debieron ser así. Una vez expresado el acotado mundo que poéticamente le incitaba, Machado, en lo fundamental, no tiene ya nada importante que decir. Era preciso evolucionar, pero la escasa elasticidad de su espíritu le impide una evolución «verdadera», y le lleva, en cambio, por el «falso» camino (falso en él, no en sí mismo) de la poesía gnómica y de la cancioncilla popular. De ahí que se dedicase a rondar la filosofía como sustitutivo de la auténtica creación, que se le escapaba. Y así las cosas, dio Machado un buen día, de pronto, con las posibilidades del soneto, a través de cuya forma, menospreciada teóricamente por él en otro tiempo, e inédita aún a la sazón en su obra, pudo, por eso mismo, intuir contenidos que le interesaban, y que eran suficientemente distintos a los que ya ha-

bía expresado. El auténtico genio de poeta que, aunque adormilado, seguía incólume en el interior de su espíritu, presto a actuar, halló así la ocasión que precisaba para recordar y movilizarse con verdad y vigor.

EL PAPEL DE MACHADO DENTRO DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA. MACHADO Y FRAY LUIS

Pero volviendo a la época de su plenitud, hemos de examinar, como corona, cierre y compendio de este subcapítulo, el papel que le corresponde a Machado en el escenario de la poesía española contemporánea. Si sus maestros en cuanto al irracionalismo verbal son los poetas franceses posteriores a Baudelaire, en cuanto a la naturalidad expresiva, Machado aprenderá mucho de la poesía española tradicional y de Bécquer, poeta este último de quien Machado se influye, no sólo en sus poemas fantasmales, sino también en algún que otro giro y en ciertos materiales líricos. De ambas fuentes y más inmediatamente de la segunda, le procede el uso casi continuo de la rima asonante y la llaneza verbal, cuya utilización, sin excepciones, Machado profesa como un axioma a todo lo ancho y a todo lo largo de su producción. Machado supone así el injerto de la poesía contemporánea de origen ultrapirenaico en la vieja cepa literaria española, y su papel, con respecto a la poesía francesa, es, en la trayectoria lírica del siglo XX en nuestro país, muy semejante al que Fray Luis de León desempeñó en su siglo XVI, con respecto a la poesía de Italia. Así como la poesía renacentista que era aún, en cierto modo, casi italiana en Garcilaso, se españoliza y hasta castellaniza de varias maneras en Fray Luis de León, la poesía contemporánea en lenguaje hispánico que era, de alguna

forma, casi francesa en Rubén Darío, se vuelve española y aun castellana en Antonio Machado: no sólo en cuanto al aspecto que acabo de señalar, sino en la índole misma de sus preocupaciones esenciales: la noventayochista acerca del ser y no ser de España en su pasado y su futuro, y también en lo tocante a la visión del paisaje y hombres de Castilla, y la gravedad y esencialidad de su arte y persona. Gracias a la implantación de Machado en lo celtibérico y racial (a través, sobre todo, de Bécquer), pero no sólo a eso, claro está, hemos tenido después, en nuestra lengua, un movimiento espiritual de poesía, de fuerte raigambre hispánica, como no lo había habido en intensidad y extensión desde el Siglo de Oro [51].

IV. EL TEMA POÉTICO Y LA COSMOVISIÓN DE UN AUTOR COMO SÍMBOLOS

EL TEMA COMO SÍMBOLO

El fenómeno visionario, con timidísimo origen en Rubén Darío, intensificación en Machado y amplio desarrollo en

---

[51] En libro aparte (que saldrá muy pronto) me ocuparé con más extensión del irracionalismo contemporáneo, de su desarrollo y de su desembocadura en el superrealismo. Será entonces la ocasión de hablar de las raíces francesas de este vasto movimiento y examinar la presencia de símbolos monosémicos y disémicos, así como de imágenes visionarias ya en la poesía de Baudelaire, cuya modernidad no consiste, pues, sólo en las sinestesias y las «correspondencias» de que tanto ha hablado la crítica. Y así, para citar algunos ejemplos concretos, hallamos imágenes visionarias en el poema «Les phares», símbolos monosémicos en «La mort des amants»; símbolos disémicos en «*Chant d'automne*», etc.

El sistema expresivo contemporáneo se desarrolla luego en Verlaine y sobre todo en Rimbaud, donde ya las visiones alcanzan un vasto desarrollo. (Pero antes de Baudelaire, podría rastrearse en algunos momentos románticos el tímido brote de estos fenómenos irracionales: por ejemplo, en el Duque de Rivas *(Romances históricos).*)

Juan Ramón Jiménez, adquiere madura plenitud en los poetas de la generación del 27. Pero es interesante hacer notar que este sucesivo acrecentamiento de la irracionalidad metafórica, que el crítico podría y hasta debería, incluso, mostrar a través de la exactitud de datos estadísticos precisos, no consiste sólo en el uso cada vez más frecuente de símbolos, imágenes visionarias y visiones, sino también en que el símbolo se sale del marco constituido por lo que es una figura retórica en sentido estrecho, y su uso invade, pronto y progresivamente, espacios de mucha mayor amplitud y significación. Recordemos de nuevo aquí lo que ya quedó dicho más arriba, y completémoslo: en la poesía contemporánea, a diferencia de la poesía de otros períodos, el tema mismo puede, con frecuencia, hacerse simbólico, constituirse como símbolo, en su sentido más riguroso, puesto que con esa misma frecuencia queda relegado a la categoría de segundo con respecto a la emoción. A causa del agudo subjetivismo y del no menos agudo irracionalismo que caracteriza a la época, el poeta, en vez de partir del tema (procurando, eso sí, tratarlo emotivamente), parte, dijimos, por el contrario *(desde un vacío temático y conceptual)*, de la subjetiva emoción, para expresar la cual, el autor se lanza a la busca, ahora sí, de un tema que se adecúe a esa emoción, y a cuyo través pueda ésta transparentarse. El tema, que de ser, en cierto sentido, *un fin* hacia cuyo tratamiento el escritor se encamina, se ha transformado en *un puro medio* para comunicarnos la emoción, se torna así en *intercambiable* por otro tema cualquiera que pueda cumplir con parecida idoneidad idéntica misión. Pero si el tema carece por sí mismo de valor, si sólo es un *instrumento* para expresar esa otra cosa que es la emotividad, dentro de la cual se *implican* conceptos (que no son los del tema), en cuanto que toda emoción es, como venimos repitiendo, una interpretación (aunque *irra-*

cional) del mundo, o mejor, dentro de la cual se implican equivalencias funcionales de conceptos *(a_1 a_2 a_3)*, no cabe duda de que el tema es entonces un «símbolo» de esos conceptos implicados, al cumplir perfectamente con nuestra definición de tal (irracionalidad, etc.). De esos conceptos, en efecto, no somos conscientes en el acto de la lectura, lo mismo que pasa en los símbolos *sensu stricto*, y como en ellos, podemos encontrarlos sólo a través de un posterior análisis extraestético.

EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA, LA COSMOVISIÓN MISMA DE UN AUTOR EN SU CONJUNTO PUEDE SER UN SÍMBOLO. EJEMPLO: LA COSMOVISIÓN ALEIXANDRINA DE LA PRIMERA ÉPOCA

Pero no sólo en la poesía contemporánea la trama temática de un poema puede manifestarse como simbólica. En círculo más amplio, simbólica puede ser también en esa época, *y de manera monosémica,* la cosmovisión que muestre un libro o conjunto de libros, aunque este último fenómeno resulte, bien que no menos característico, bastante más raro que el primero. En mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre* he intentado evidenciar esta sorprendente y original peculiaridad como propia de la primera época del autor allí estudiado, esto es, la época aleixandrina que está comprendida entre *Ámbito* y *Nacimiento último*. Me permito remitir al lector en este punto a esas páginas mías, pues no puedo examinar aquí, con la minucia indispensable, la cosmovisión aleixandrina de ese tiempo para comprobar su carácter monosémicamente simbólico. Pero que la cosmovisión del primer Aleixandre posea esa condición de símbolo monosémico nos lo está diciendo el hecho de que tratándose de una obra de

gran plenitud artística y emocional, se opone, en cuanto al entramado lógico de su interpretación de la realidad, a nuestro modo común de entender el mundo. Así, el trato de favor que se concede allí a la elementalidad, estimada en esta poesía muy por encima de lo que normalmente recibe nuestro mayor aprecio; la idea de la unidad del mundo, y más aún, la de que sea el amor, dentro de esa unidad, la sustancia de todos los seres, incluso de los inanimados; el consiguiente repudio de la individuación; la concepción de que el amor se manifiesta como destrucción, no en el sentido vulgar de que nos haga sufrir, sino en otro más esencial y profundo, y, sobre todo, esa diversa y más audaz concepción con que Aleixandre cierra, dentro de la primera parte de su obra, el amplísimo arco de su interpretación de la realidad: la muerte como vida y amor, como el amor definitivo y absoluto, pese a ser la muerte para él disolución del individuo en la materia universal; etc. Por supuesto, como en este mismo libro más adelante hemos de ver [52], para poder gozar de una obra artística no necesitamos creer lo mismo que el autor cree: basta con que eso que el autor cree, opuesto acaso a nuestras propias creencias, nos parezca *posible* en un hombre *cabal*. O de otro modo: el pensamiento en poesía no tiene por qué coincidir con la verdad objetiva, pero, en cambio, resulta requisito indispensable, insisto, que tal pensamiento, al ser mantenido como subjetivamente válido, no nos obligue a desconsiderar como hombre completo a quien lo sustenta. Aunque yo crea, por ejemplo, que Dios existe, nada me impide (salvo acaso su calidad) gustar, incluso al máximo, de un poema agnóstico, ya que hay en el mundo motivos suficientes para que alguien dude, y también para

---

[52] Véanse en el t. II las págs. 130-134.

que alguien, sin dar pruebas de deficiencia humana, pueda negar la existencia de Dios.

Ahora bien: decir, como dice Aleixandre, que la muerte, esa que llamamos «muerte para siempre», es «gloria, vida» («El enterrado»), o decir, y no por pesimismo, que destruir es amar («amarlos con las garras estrujando su muerte»; «mientras cuchillos aman corazones»), etc., ¿no es ir más allá de ese holgado margen de que el poeta, en cuanto a la «veracidad» de sus palabras, dispone? ¿Hay algo en el mundo, como sin duda lo hay en el caso de agnosticismo antes citado, que permita, en efecto, a un autor regularmente lúcido creer «realmente» en tales conceptos y en los otros que antes hemos rápidamente enumerado?

He aquí uno de los grandes problemas de la poesía y en especial de algunos momentos de la poesía contemporánea, que es donde significativamente y con más frecuencia ha de plantearse, al ser mayor la originalidad, que el público y el propio autor exigen de las creaciones artísticas.

La solución de estas cuestiones es, sin embargo, si no me engaño, muy sencilla. Si partimos de que un poema emociona y con todo sus ideas no pueden ser por completo «creídas» por ninguna persona normal, evidentemente ello sólo puede ser porque tales ideas, pese tal vez a su apariencia contraria, *no se ofrecen*, en realidad, *para ser creídas*, sino sólo *como medios* para transmitirnos, ocultamente y por vía «irracional», otras *(a_1 a_2 a_3...)* perfectamente sustentables. Dicho de modo más preciso: esas ideas se manifiestan, en rigor, como *símbolos* monosémicos, otorgando a esta palabra el sentido técnico que le venimos dando en este libro. Y, como les ocurre a tales símbolos, lo que se quiere decir a su través sólo aparece emotivamente en nosotros, aunque esa emoción lleve dentro de su atmosférica masa emotiva un núcleo duro de tipo conceptual, o dicho mejor,

la equivalencia funcional de uno o varios conceptos, que el análisis (innecesario, claro es, desde el punto de vista estético) puede extraer hasta la conciencia lúcida.

Diré una vez más que aunque esos conceptos o equivalencias de conceptos no sean percibidos por nosotros en el momento de la lectura, *están* en nuestra psique, al implicarse en las emociones. La emoción que sentimos *supone* la existencia de esos conceptos o preconceptos y *sin ellos no existiría.*

Y ocurre que la actitud de credibilidad con que aceptamos el poema (lo que más adelante hemos de llamar asentimiento lector) se refiere no a las ideas símbolo, sino, *a través de las emociones implicitadoras,* a esos conceptos de que hablo, a los que podemos ya denominar, siguiendo nuestra terminología, «significados irracionales». De ahí que aunque el pensamiento poético aleixandrino de la primera época nos cueste trabajo sentirlo como verdaderamente «creíble» en todos sus puntos en la vida real de alguien, nuestro asentimiento o credibilidad poemática fluya con naturalidad y sin embarazo alguno.

EL SISTEMA DE RELACIONES COSMOVISIONARIO Y EL SISTEMA DE RELACIONES DE LOS «SIGNIFICADOS IRRACIONALES»

Se nos plantea aquí otro importante problema. Puesto que el sistema aleixandrino de la primera época se ofrece como una vasta red de relaciones entre elementos simbólicos, diríase, a primera vista al menos, que habría de darse tras ella otra red paralela de elementos de «realidad» (llamémoslos de este modo), constituida por los diversos «significados irracionales», que entre sí se encadenarían, uno a uno, como perfectos homólogos de los primeros. Y sin embargo no es

así. Lo que en último término «signifique» en Aleixandre, de ese modo «irracional», la preferencia por los seres elementales, lo que signifiquen la unidad del mundo, el amor sustancial, la ecuación amor = muerte y muerte = amor, etc., no son ingredientes relacionados entre sí del mismo modo que lo están las coberturas simbólicas respectivas que acabo de nombrar. Y ello precisamente porque una visión del mundo no es un conjunto alegórico, que exige una correspondencia minuciosa y exhaustiva entre plano real y plano evocado, sino un conjunto simbólico, que como sabemos, no lo exige.

El sistema aleixandrino de la primera época se comporta, en este sentido, en efecto, como un vasto símbolo **B** que se desarrollase en otros símbolos menores b_1 b_2 b_3, que son los sucesivos elementos de que se compone tal sistema (amor a lo elemental, unidad del mundo, amor = destrucción, destrucción = amor, etc.). Estos elementos se relacionan entre sí por conexiones lógicas que no tienen otra justificación, según dejé dicho, que la visible en el plano simbólico B. Las sucesivas «significaciones» a_1 a_2 a_3 de los respectivos elementos cosmovisionarios b_1 b_2 b_3 no reproducen, vuelvo a decir, en la realidad A la misma red de relaciones con que se unen en la evocación o cosmovisión **B** esos términos b_1 b_2 b_3 de que hablamos. Más clara y concretamente: la sucesiva filiación que nosotros podríamos determinar, dentro de la cosmovisión aleixandrina de la primera época, entre, por ejemplo, la primacía de lo elemental (b_1), la unidad panerótica del mundo (b_2), el amor como destrucción (b_3), la destrucción como amor (b_4), etc., no halla paralelo en otras relaciones idénticas de sus respectivos significados a_1 a_2 a_3. Quiero decir que a_1 (significado, por ejemplo, de b_1, la primacía de lo elemental) no se relaciona con a_2 (significado, digamos, de b_2, la unidad panerótica del mundo), con a_3 (sig-

nificado de b_3, amor como destrucción) o con a_4 (significado de b_4, la destrucción como amor) en el mismo sentido y modo en que se relacionan entre sí sus «símbolos» respectivos b_1 b_2 b_3 y b_4.

Tal falta de correlación entre lo que sucede en B y lo que sucede en A no es una extravagancia de los poetas contemporáneos, sino que, al contrario, se nos aparece como resultado de una mayor espontaneidad en el proceso creador, fruto, a su vez, de un individualismo más intenso. Prueba de ello sería el paralelo que de pronto, y no sin sorpresa por nuestra parte, nos es dado establecer en este punto con respecto a lo que pasa en el sueño. La elaboración onírica, según señala Freud, se realiza, precisamente, introduciendo entre «ideas latentes» y «contenido manifiesto» un «desorden» muy semejante al que hemos visto en la poesía aleixandrina. Merece la pena copiar un párrafo de *La interpretación de los sueños:*

> Los elementos que se nos revelan como componentes esenciales del contenido manifiesto están muy lejos de desempeñar igual papel en las ideas latentes. E inversamente, aquello que se nos muestra sin lugar a dudas como el contenido esencial de dichas ideas, puede muy bien no aparecer representado en el sueño. Hállase éste como diferentemente *centrado*, ordenándose su contenido en derredor de elementos distintos de los que en las ideas latentes aparecen como centro. Así, en el sueño de la monografía botánica, el centro del contenido manifiesto es, sin disputa, el elemento «botánica», mientras que en las ideas latentes se trata de los conflictos y las complicaciones resultantes de la asistencia médica entre colegas, y luego, del reproche de dejarme arrastrar demasiado por mis aficiones, hasta el punto de realizar excesivos sacrificios para satisfacerlas, careciendo el elemento botánico de todo puesto en ese nódulo de las ideas latentes.
>
> (Obras Completas, VII, *La interpretación de los sueños,* II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1934, pág. 7, traducción de Luis López Ballesteros y de Torres.)

Tras la lectura de estas líneas del creador del psicoanálisis, será muy difícil reprochar a Aleixandre, o a los poetas que como él ostentan cosmovisiones monosémicamente simbólicas, arbitrariedad alguna en su manera de expresarse. La «naturalidad» (si es que tal término tiene sentido preciso dentro del campo artístico) con que puede darse este modo de creación es, al parecer, tanta, por lo menos, como su contrario.

Aunque no podamos decir que el tipo monosémico de cosmovisión simbólica[53] abunde en la época contemporánea, no hay duda de que, en cambio, según dijimos ya, la caracteriza, puesto que con toda evidencia tiene tanto significado en ella como el mucho que a todas luces posee el uso del símbolo en sentido estricto y su modo específico de desarrollo.

[53] En otro libro intentaré probar que *toda visión del mundo* es rigurosamente simbólica, aunque en forma *disémica* y, por tanto, *creíble* en su literalidad. Lo raro del caso de Aleixandre, y de algún otro poeta contemporáneo (como por ejemplo el de Rilke en las *Elegías del Duino)*, no consiste, pues, en que sus respectivas cosmovisiones sean simbólicas, sino en que lo sean según el registro *monosémico*, o sea, en modo *no* literalmente *creíble*, tal como acabo de exponer.

CAPÍTULO XI

SAN JUAN DE LA CRUZ, POETA «CONTEMPORANEO»

I. LOS COMENTARIOS EN PROSA DE SAN JUAN A SUS VERSOS

Aunque las imágenes visionarias y los símbolos son propios del irracionalismo y subjetivismo «contemporáneos», han podido darse, antes, en San Juan de la Cruz, precisamente por el irracionalismo que todo impulso místico supone. Los comentarios en prosa del autor a sus versos se nos hacen entonces especialmente interesantes, y ello tanto cuando el análisis de San Juan acierta de lleno en la comprensión de la verdadera estructura de sus imágenes en cuanto tales imágenes poéticas, como al ocurrir lo opuesto. Pues hay que decir, aunque sin novedad alguna [1], que a veces la interpretación mística que el propio poeta nos da de sus maravillosas liras nada tiene que ver con lo que tales liras expresan cuando las tomamos simplemente como trozos de excelente poesía. Se plantea así un delicado problema. ¿Qué tenía San Juan en la cabeza cuando escribía esos desconcertantes fragmentos

[1] Véase Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía* (capítulo «Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico», ed. Revista de Occidente, Madrid, 1962), págs. 95 y sigs.

líricos? ¿El sentido místico o el poético? La respuesta a esta pregunta no es fácil, pues ocurre que alguna que otra estrofa del «Cántico espiritual» es poéticamente ininteligible, y, evidentemente, si no posee sentido poético, sólo puede tener, ya de arranque y desde su propósito inicial, el místico y alegórico que San Juan le atribuye fuera de texto. Ejemplo: el Amado y la amada entran en las «subidas cavernas de la piedra» «que están bien escondidas», y allí el Amado muestra y da a la amada todo esto:

El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire,
en la noche serena
con llama que consume y no da pena.

A continuación viene la estrofa a que me refiero como estéticamente insensata:

Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

Pero aunque carezca de sentido poético, lo tiene místico. La estrofa, en pretensión del autor, dice cinco cosas, una por línea:

> La primera, que ya su alma [la de la amada] está dormida y ajena de todas las cosas. La segunda, que ya está vencido y ahuyentado el demonio. La tercera, que ya están sujetadas las pasiones y mortificados los apetitos naturales. La cuarta y la quinta, que ya está la parte sensitiva e inferior reformada y purificada, y que ya está conformada con la parte espiritual; de manera que no sólo no estorbará para recibir aquellos bienes espirituales, mas antes se acomodará a ellos porque aun de los que ahora tiene participa según su capacidad.

Y aludiendo más concretamente a los dos últimos versos, que son los que especialmente carecen de asequibilidad artística, añade San Juan:

> Por las «aguas» entiende aquí los bienes y deleites espirituales que en este estado goza el alma en su interior con Dios. Por la «caballería» entiende aquí los sentidos corporales de la parte sensitiva, así interiores como exteriores; porque ellos traen en sí los fantasmas y figuras de sus objetos. Los cuales en este estado dice aquí la Esposa que descienden «a vista de las aguas» espirituales; porque de tal manera está ya en este estado de matrimonio espiritual purificada y en alguna manera espiritualizada la parte sensitiva e inferior del alma, que ella con sus potencias sensitivas y fuerzas naturales se recoge a participar y gozar en su manera de las grandezas espirituales que Dios está comunicando al alma en lo interior del espíritu.

Ningún lector que no haya pasado antes por el texto doctrinal puede entender las «aguas» de la última estrofa del «Cántico» como «los bienes y deleites espirituales» de que goza el alma con Dios; y menos aún, la «caballería» como «los sentidos corporales de la parte sensitiva, así interiores como exteriores», etc. Pero si prescindimos de esos apuntalamientos de la prosa, y nos remitimos al poema como tal ¿qué sacamos en limpio? Hemos de repetir, aunque ello escandalice a más de uno, que en limpio, lo que se dice en limpio, no sacamos nada. No hay, a mi juicio, intelección poética posible de esos versos. Afortunadamente, un fracaso estético tal es ave rara en el hermosísimo poema, sin duda uno de los más continuamente intensos de nuestra lengua. Y si yo ahora he sacado a relucir ese fallo ha sido para hacer ver al lector que San Juan de la Cruz, cuando escribía la composición susodicha, y otras del mismo estilo, tenía en su mente, sin ningún género de duda, una trabada concepción de teología mística que se proponía exponer líricamente.

Ahora bien ¿qué significa entonces el hecho palmario de que en algunos versos la significación poética ande por un lado y la puramente doctrinal por otro bastante distinto? Antes que nada comprobemos el aserto. Dice el Esposo:

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores,
y miedos de las noches veladores,

por las amenas liras
y canto de sirenas os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis el muro
porque la esposa duerma más seguro.

¿Qué siente ante estas estrofas un lector despreocupado de los comentarios y su reducción conceptual? Por supuesto, entiende que habla Dios (el Esposo) al alma, de él transida y enamorada. Y entiende que Dios, el Esposo, conjura a las cosas todas del mundo, concretadas *conjunta y simbólicamente, y sin determinación específica,* en aves, leones, ciervos, gamos, etc., a que no interrumpan la paz espiritual de la Esposa, el alma, que de todo se ha desinteresado y deshecho por concentración reposada y honda en el único Amor que serenamente la llena. Veamos ahora lo que nos dice San Juan:

> En estas dos canciones pone el Esposo Hijo de Dios al alma Esposa en posesión de paz y tranquilidad, en conformidad de la parte inferior con la superior, limpiándolas de todas sus imperfecciones, y poniendo en razón las potencias y razones naturales del alma, sosegando todos los demás apetitos.

Hasta aquí, aunque forzándonos un poco, podríamos estar vagamente de acuerdo. Pero San Juan prosigue luego pormenorizando del siguiente modo:

Llama «aves ligeras» a las digresiones de la imaginativa (...); a las cuales dice el Esposo que las conjura por las «amenas liras», etc.; esto es (...) que cesen sus inquietos vuelos, ímpetus y excesos; lo cual se ha de entender así en las demás partes que habemos de declarar aquí, como son:

leones, ciervos, gamos saltadores.

Por los leones entiende las acrimonias e ímpetus de la potencia irascible (...). Y por los ciervos y gamos saltadores entiende la otra potencia del alma que es la concupiscible, que es la potencia del apetecer, la cual tiene dos afectos: el uno de cobardía y el otro de osadía. En los afectos de cobardía es comparada a los ciervos que son muy cobardes y encogidos. En los afectos de osadía es comparada esta potencia a los gamos, los cuales tienen tanta concupiscencia en lo que apetecen, que no sólo a ello van corriendo, mas aun saltando, por lo cual aquí los llama saltadores (...).

Montes, valles, riberas.

Por estos nombres se denotan los actos viciosos y desordenados de las tres potencias del alma que son memoria, entendimiento y voluntad; los cuales actos son desordenados y viciosos cuando son en extremo altos (montes) y cuando son en extremo bajos y remisos (valles) o aunque no lo sean en extremo, cuando declinan hacia uno de los dos extremos (riberas).

Aguas, aires, ardores,
y miedos de las noches veladores.

También por estas cuatro cosas entiende las aficiones de las cuatro pasiones que (...) son dolor, esperanza, gozo y temor... Por las «aguas» se entienden las afecciones del dolor que afligen al alma, porque así como agua se entran en el alma (...). Por los «aires» entiende las afecciones de la esperanza, porque así como aire vuelan a desear lo ausente que se espera (...). Por los «ardores» se entienden las afecciones de la pasión del gozo, las cuales inflaman el corazón a manera de fuego (...). Por los miedos de las noches veladores se entienden las afecciones de la otra pasión que es el temor, las cuales en los espirituales que aún no han llegado a este estado de matrimonio espiritual suelen ser muy grandes (...).

> Pues a todas estas cuatro maneras de afecciones de las cuatro pasiones del alma conjura también el Amado, haciéndolas cesar y sosegar, por cuando Él da ya a la Esposa caudal en este estado y fuerza y satisfacción en las «amenas liras» de su suavidad y «canto de sirenas» de su deleite.

Como puede comprobarse cotejando entre sí los dos ensayos de trasposición lógica, el nuestro y el de San Juan, ambas interpretaciones, aunque con alguna genérica concomitancia, muestran una vasta zona diferencial, que consiste, sobre todo, en la especificación que nuestro místico realiza de cada término enumerado en el poema: leones, ciervos, gamos, etc. Pienso que nadie, aparte del autor, ni siquiera un teólogo español de la época, sería capaz de colegir a las «aves ligeras» cómo las «digresiones de la imaginativa»; a los «leones», como «las acrimonias e ímpetus de la potencia irascible»; a los «ciervos» y «gamos» como «la potencia del apetecer» (y menos el matiz lógico a que San Juan desciende de que los ciervos expresen los afectos «cobardes» de ese apetecer, mientras se reserva a los gamos la representación de los afectos «osados» del mismo). Tampoco me parece posible entrar en sospecha de que los «montes», «valles» y «riberas» mencionen «los actos viciosos y desordenados de las tres potencias del alma que son memoria, entendimiento y voluntad». Y si ello es así, más remotos andaremos aún de la delicadísima diferenciación que el autor establece: que los «montes» supongan el desorden y vicio por exceso de tales potencias; los «valles», su desorden y vicio por defecto; las «riberas», su desorden y vicio que sin ser del todo extremosos, vayan hacia uno de los dos opuestos límites mencionados. Y en fin, asimismo nos declaramos incapaces de entrar en que las «aguas» hayan de traducirse por las «afecciones» del «dolor»; los «aires», por las «afecciones» de la «esperanza»; y los «ardores», por las afecciones de la «pasión

del gozo». De todo ello, pues, únicamente, podríamos ver, aunque desde lejoś y sin el pormenor de tecnicismo acuciante que le viene a conceder el comentario cuando leído entero, que los «miedos de las noches veladores» sean «las afecciones de la otra pasión que es el temor».

Recojamos ahora la pregunta que nos hicimos más arriba: ¿cómo se explica la distancia entre la interpretación alegórica, tan concreta, precisa y minuciosa de San Juan y la nuestra global, sólo genérica y vaga —en la hipótesis de que esta última sea la fiel al poema mismo—? ¿Intuía San Juan al escribir su poema lo mismo que nosotros? En mi opinión, hay que pensar que sí, que San Juan forzosamente, aunque su pretensión posterior e incluso previa al poema fuese diferente, cuando escribía y en cuanto que escribía sus versos imaginaba y sentía *prácticamente* lo que nosotros imaginamos y sentimos al leerlos. Pero entonces ¿qué significa su versión doctrinal, y sobre todo, la versión doctrinal de esos pocos pasajes en que no cabe otra que la que él da? Yo me hago la siguiente reconstrucción del acto creador de nuestro poeta. San Juan se halla en posesión, antes de empezar su poema, de una experiencia y teoría místicas perfectamente definidas, cuyo esquema general y a veces cuya condensación pormenorizada sigue en su trabajo lírico. De ahí que el hilo conductor del «Cántico» sea, en efecto, místico, no sólo para los comentarios, sino también para nosotros; y de ahí que existan estrofas, como la última, la de la «caballería», donde sin duda el poeta está vertiendo con mucha minucia y concreción, su tesis religiosa. Mas, sin perder de vista esa tesis, en lo que tiene de genérica ideación, y sobre todo, la experiencia de la que ella nacía, el enorme poeta que había en San Juan, con frecuencia, como en la estrofa que nos ha detenido, diríamos que trabajaba por su cuenta, en relativo y sólo relativo olvido de la exigentísima determinación doc-

trinal, a la que no dejaba de tener presente, sin embargo, de un modo oscuro, remoto y como entresoñado. Y es esa libertad del entresueño la que le permitía el vasto vuelo lírico, la emanación florida y arrebatada de su fragante verso, humanamente imposible de alcanzar, en mi criterio, si el poeta hubiese de ir traduciendo, con fría paciencia y concepto a concepto, la concepción racional que, por debajo, y de un modo general, daba solidez y camino a su emoción lírica. Y luego, una vez rematado el poema, vendría el momento de declararlo y precisarlo; esto es, de retrotraerse y retornar a su intencional origen, previo al acto poético creador, para lo cual era necesario aprisionar cada figura retórica y aun cada palabra en un alvéolo lógico que, en relación con otros, le infundiese doctrina coherente. Y claro es, había, en unas ocasiones, que forzar algo y, en otras, que forzar bastante o mucho esas palabras y esas figuras para que cupiesen en la estrecha celda a la que se las destinaba. Y prueba de que ello es así la tenemos, si no me equivoco, en unas frases muy significativas del prólogo que San Juan puso al «Cántico espiritual».

> Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz general (pues V. R. así lo ha querido); y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma.

Nos desconcierta, en un primer asomo, que San Juan diga de sus comentarios que sólo pretenden dar una «luz general»

de los versos, y no una interpretación «al justo», ya que nosotros hemos visto, al parecer, lo opuesto; que la versión en prosa es por demás severa en su concreción y rigor. Pero leído con atención todo el párrafo, entramos en mayor y mejor inteligencia de él, y nuestra extrañeza se esfuma. Pues lo que quiere expresar en realidad el autor es que sus versos rebosan lo que la letra doctrinal dilucida; que hay en ellos más, y que ese *más* es inefable, oscuro y no se «entiende» «distintamente», por lo que «no hay para qué atarse a la declaración». Lo que él hace en el comentario, viene a decir, es entregar una guía o plano que sirva para que no nos perdamos en cuanto al argumento (llamémoslo así) o «luz general».

La parte del prólogo que acabo de comentar nos interesa también, y aún más, desde otro punto de vista; a saber, en cuanto supone una intuitiva y relativa toma de conciencia por parte del autor de lo que las imágenes de esta Poética sean estructuralmente. Pues bien claro nos dice San Juan, según venimos de subrayar, que sus líricos «dichos de amor» no han menester «distintamente entenderse». Ahora bien: no entenderse «distintamente» unos versos, unas imágenes, en el sentido preciso en que no se entienden de ese modo los versos y las imágenes de San Juan, era cosa nueva y nunca vista en la época que nuestro carmelita vive, y aún siglos después. Y es que San Juan, sin buscarlo, como ocurre a la postre en toda ocasión, tratándose de arte, sino al revés, forzado por la inefabilidad de los estados místicos, según él mismo nos deja entender en ese párrafo, como poeta encontró algo que constituía nada menos que una genial revolución, sólo repetida en grande y de modo sistemático en la época contemporánea. Y ese algo que encontró fue nada menos que las imágenes visionarias y los símbolos; ello es, un nuevo concepto de lo que poesía sea. Cuando Verlaine citaba un poco sonambúlicamente a Góngora como afín a su

poética («a batallas de amor campo de pluma»), hacía algo que sólo remotamente tenía sentido. Hubiera incurrido en sentido más próximo y pleno si, conociendo la obra de San Juan, la hubiese mencionado. Porque San Juan de la Cruz es, rigurosamente, un poeta «contemporáneo».

II. IMAGENES VISIONARIAS Y SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

IMÁGENES VISIONARIAS EN LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

En efecto: lo es, y lo es, repito, rigurosamente, pues San Juan cuando escribe sus versos los concibe de un modo idéntico en lo sustancial a como los concebiría un poeta postbaudelaireano. Su técnica «contemporánea» es incluso más avanzada que la de Rubén Darío, y por esa razón, sólo en Antonio Machado, pongo por caso, hallaríamos en tal aspecto que habría que llamar «cronológico» y de posición en un desarrollo, parangón o par suficientes. Y no sé si me alargaría a afirmar que en cierto modo San Juan aún sobrepasa a Machado en ese tenor, porque son registrables en aquél con más decisión, ejemplaridad y frecuencia que en éste, ya que no los símbolos (que San Juan usa, sin embargo, con plenitud, pero no con más plenitud que Machado), sí las imágenes visionarias. Pero precisamente, las imágenes visionarias significan un momento más adelantado que los símbolos en el crecimiento y maduración de lo contemporáneo. No sería difícil demostrarlo.

Investiguemos dos estrofas del «Cántico espiritual»:

> Mi Amado, las montañas,
> los valles solitarios, nemorosos,
> las ínsulas extrañas,
> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos.

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

He ahí, en cadena, una promoción, increíble, dada su fecha, de imágenes visionarias: el Amado (A) se identifica con: «las montañas» (B_1); los «valles solitarios, nemorosos» (B_2); «las ínsulas extrañas» (B_3); «los ríos sonorosos» (B_4); «el silbo de los aires amorosos» (B_5); «la noche sosegada en par de los levantes de la aurora» (B_6); «la música callada» (B_7); «la soledad sonora» (B_8); y «la cena que recrea y enamora» (B_9). Nueve metáforas en total. Analicémoslas, una por una, aunque algunas sólo en nota al pie de página, y comparemos nuestras sucesivas interpretaciones con las que el autor nos propone. La cosa tiene interés. Comencemos ordenadamente por la primera:

Mi Amado, las montañas.

Yo diría esto: el Amado (A) y las montañas (B) no se parecen en nada objetivo, aparentemente y de modo inmediato: ni en lo físico o moral, por supuesto, ni en el valor. Pero el Amado produce en mí, tal como puedo imaginármelo, una emoción de grandeza y poder sumos (Z) que, en lo humano, me producen también las montañas. Atravesando ahora esa impresión *Z* que la lectura me ha dado por modo intuitivo, encuentro las asociaciones no conscientes que al leer y sólo leer no he entendido «distintamente» (para usar la expresión del autor). Y estas asociaciones serían como siguen:

Amado [= omnipotencia = grandeza =] emoción de grandeza en la conciencia.

Las montañas [= tamaño enorme = grandeza =] emoción de grandeza en la conciencia.

Escuchemos ahora los comentarios:

Las montañas tienen altura, son abundantes, anchas y hermosas, floridas y olorosas. Esa montaña es mi Amado para mí.

Nótese que, en este caso, lo que el autor enseña y lo que nosotros hemos propuesto encajan con bastante exactitud, sólo que él no ha descrito la intuición poética como tal para luego penetrarla intelectualmente, tal como nosotros hicimos, sino que, prescindiendo del elemento emocional *Z*, directamente ha realizado aquello último, dándonos, sin más, unas notas de semejanza asociativa a_1 (altura), a_2 (abundancia), a_3 (anchura) y a_4 (hermosura), que, al menos sustancialmente, vienen a ser las mismas que más arriba precisábamos. Pues la «abundancia», y sobre todo, la «altura» y la «anchura», valen por la «grandeza y poder sumos» a que nos hemos referido. Obsérvese asimismo que San Juan, al traducir la significación poemática, tropieza con el carácter vago de ésta, y como no la puede concretar, porque, según sabemos, el fenómeno visionario es de suyo inconcreto en su «simbolismo», no tiene más remedio que acudir a una enumeración que, en su conjunto, aprese el evanescente cuerpo huidizo, y nos habla así de «altura», «abundancia», «anchura» y «hermosura». Justamente como hacemos nosotros, incluso en notación abstracta, cuando al representar las cualidades *reales* a las que el fenómeno visionario alude (en otro lugar llamo a tales cualidades «el *expresado* simbólico», distinguiendo entre «expresado» y «simbolizado») usamos no una cifra *a*, sino una nominación compleja a_1 a_2 a_3... Por tanto, se nos patentiza que el autor ha tenido que utilizar aquí, para descubrir el sentido recóndito de su imagen, un método que no puede ser sino el nuestro, *pues no hay otro*. Esto es, partir de

la emoción *Z*, intrínsecamente irracional, y buscar tras ella, analíticamente, su *oculta* causalidad: el complejo a_1 a_2 a_3... San Juan hace esto sin duda, *porque sólo haciéndolo se puede llegar al resultado que obtiene.* Pero es igualmente notorio que nuestro místico, al realizar tal acto, no se percata de su novedad, y da por sentado, implícitamente, que su labor es idéntica a la de un crítico que investigase una imagen petrarquista. Y claro está que no se puede seguir la misma vía para decir que «oro» (B) expresa lo rubio (*a*) de un cabello (A) que para decir que «las montañas» (B) expresan lo alto, abundante, ancho, hermoso, florido y oloroso *(a_1 a_2 a_3...)* del Amado (A). En este último caso, al revés de lo que sucede en el primero, el plano B no significa «racionalmente», sino, al revés, «irracionalmente» la realidad a_1 a_2 a_3 a la que alude, y, consiguientemente, ese plano requiere, para ser entendido con claridad (cosa innecesaria, como sabemos), una explicitación y racionalización de lo implicitado, que, en cambio, sobra en la otra metáfora que es de suyo racionalmente clara.

La destreza del análisis de San Juan se afina aún en el verso siguiente:

los valles solitarios, nemorosos.

Antes de oírle a él, intentemos nosotros una indagación, cuyo resultado doy como en telegráfica abreviatura. Reacción emocional *Z:* ante la relación A = B (Amado = valles solitarios, nemorosos) siento sosiego, bienestar *(Z)*. Escrutación racional: A y B se parecen *asociativamente* en esto: Dios me apacigua y deleita porque es Padre mío y sé que me ama y protege de todo mal; de otra parte, esos valles, por su soledad, impiden cualquier perturbación, y así cuanto es desagradable: experimentaré entonces calma y deleite (*Z*); por su nemorosidad, son húmedos y frescos: experimentaré, pues, igualmente, placidez (*Z*). El doble proceso presconsciente sería, entonces:

Amado [= Padre que me ama y protege = me siento con sosiego y bienestar =] emoción en la conciencia de sosiego y bienestar.

Valles solitarios, nemorosos [= calma, humedad, frescura = me siento con sosiego y bienestar =] emoción en la conciencia de sosiego y bienestar.

Y ahora abordemos el texto del propio autor:

Los valles solitarios son quietos, amenos, frescos, umbrosos de dulces aguas llenos, y en la variedad de sus arboledas y suave canto de aves hacen gran recreación y deleite al sentido, dan refrigerio y descanso en su soledad y silencio. Estos valles ès mi Amado para mí.

Como dije de antemano, se muestra San Juan aquí dueño de una comprensión, portentosa para la época, de la índole de su verso. No se contenta con analizar con gran exactitud las cualidades de B (los valles) que producen la emoción intuitiva Z, sino, lo que es más extraño, llega ahora a definir taxativamente ésta, pues habla de que tales valles, B, dan «refrigerio» y «descanso», y «deleite» y «recreación» al sentido. Esto es: percibe, de hecho, lo que esa clase de imágenes tiene de esencialmente emotiva, y sabe penetrar con destreza en la cerrada masa de tal emoción, para buscar y hallar, tras ella, la remota significación que allí, por modo irracionalmente implícito, se encierra. Pero no está de más repetir que todo ello es ejecutado por nuestro tratadista sin conciencia de que el método al que se somete difiere del requerido por las imágenes al uso en su tiempo. Fuera de este lado irreflexivo de su tarea, pudiéramos de ella colegir que San Juan, poeta de la primera mitad del siglo XX, es, en tal pasaje y en algunos otros de parecido corte, crítico, cosa más sorprendente aún, de la segunda mitad de ese mismo siglo.

Lo dicho vale, en cierto modo, para el heptasílabo que va a continuación:

las ínsulas extrañas,

pues, situado ante él, quiere, asimismo, San Juan definir la emoción, *Z*, que produce. Sólo que su descripción, en este caso, al hacerla consistir en «gran novedad y admiración» no se corresponde del todo, en mi criterio, con lo que sentimos: una sensación de misterio, que las «ínsulas extrañas», regiones desconocidas y, por tanto, inexplicables, nos proporcionan, en coincidencia con el Amado, misterioso también, por su infinitud. Series asociativas:

> Amado [= infinito = inexplicable =] emoción de inexplicabilidad en la conciencia, emoción, pues, de misterio.
>
> Las ínsulas extrañas [= sitio desconocido = incomprensible, inexplicable =] emoción de inexplicabilidad en la conciencia, emoción, pues, de misterio.

Pero, por lo demás, todo el resto del párrafo doctrinal es muy atinado:

> las ínsulas extrañas están ceñidas con la mar, y allende de los mares muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres; y así en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen gran novedad y admiración a quien las ve (*Z*). Y así, por las grandes y admirables novedades y noticias extrañas, alejadas de conocimiento común (a_1...) que el alma ve en Dios, lo llama «ínsulas extrañas».

Mas no siempre, por supuesto, los comentarios del Santo convienen con el nuestro: a veces se recuestan bastante (o por completo) en lo alegórico y puramente doctrinal. Así, ante el verso:

> los ríos sonorosos.

Para nosotros *Z* se configura aquí como una impresión de vida en plenitud, porque el agua que suena es agua viva, agua que tiene ímpetu y brega: como toda existencia. Y así Dios, que es la Vida mayúscula. Series asociativas:

> Amado [= vida en plenitud =] emoción en la conciencia de vida en plenitud.
>
> Los ríos sonorosos [= agua impetuosa = agua viva = vida en plenitud =] emoción en la conciencia de vida en plenitud.

Pero San Juan, en cambio, escribe:

> Los ríos tienen tres propiedades: la primera, que todo lo que encuentran lo embisten y anegan; la segunda, que hinchen todos los bajos y vacíos que hallan delante; la tercera, que tienen tal sonido, que todo otro sonido privan y ocupan. Y porque en esta comunicación de Dios que vamos diciendo, siente el alma en Él todas estas tres propiedades muy sabrosamente, dice que su Amado es los «ríos sonorosos».

Y nos hace saber a continuación el autor que, en efecto, en cuanto a la primera propiedad, el alma se siente embestida del espíritu de Dios como de un torrente que anegase todas sus acciones y pasiones pasadas. En cuanto a la propiedad segunda, el alma experimenta que ese agua divina «hinche los bajos de su humildad y llena los vacíos de sus apetitos». Y por fin, en cuanto a la propiedad tercera, se trata de que el alma se hinche del sonido de Dios, que la llena de bienes: grandeza, fuerza, poder, deleite y gloria.

Y vamos ya al endecasílabo que cierra la lira, de análisis más complicado:

el silbo de los aires amorosos.

Nos produce otra vez una sensación de misterio, pero ahora un misterio penetrante y alado *(Z)*. Veamos por qué. El «silbo de los aires amorosos» tiene algo de llamamiento *(a_1)*, lo cual, por tratarse de un acto intencional de comunicación inteligente, conlleva, a su vez, espiritualidad *(a_2)* —de ahí lo alado de nuestra impresión— e inexplicabilidad *(a_3)* —de ahí la emoción de misterio—, pues que sentimos inexplicable la espiritualización de un elemento puramente físico y natural. Y a continuación apuntamos esto: Dios también nos llama *(a_1)* amorosamente con la Gracia, asimismo espiritual *(a_2)* e inexplicable *(a_3)*. Esa Gracia de Dios es lo que en último y recóndito sentido se «expresa», pues («expresado» simbólico), en el «silbo de los aires amorosos». El «sim-

bolizado» sería, en cambio, la emoción de misterio. Series asociativas:

Amado [= nos otorga la gracia = espiritualidad e inexplicabilidad =] emoción en la conciencia de espiritualidad e inexplicabilidad (emoción de misterio penetrante y alado).

El silbo de los aires amorosos [= llamamiento sutil = espiritualidad e inexplicabilidad =] emoción en la conciencia de espiritualidad e inexplicabilidad (emoción en la conciencia de misterio penetrante y alado).

La tesis del autor no se aparta de la expuesta aunque sí se redondea con elementos alegóricos de doctrina, más visibles en el texto completo, que sólo fragmentariamente copio:

Dos cosas dice el alma en el presente verso (...): aires y silbo. Por los aires amorosos se entienden aquí las *virtudes* y *gracias* del Amado *(a_1 a_2)*, los cuales mediante la dicha unión del Esposo embisten el alma y amorosísimamente se comunican y tocan en la sustancia de ella. Y al silbo de estos aires llama una subidísima y sabrosísima inteligencia de Dios y de sus virtudes, la cual redunda en el entendimiento del toque que hacen estas virtudes de Dios en la substancia del alma (...).

(...) Es de notar que así como en el aire se sienten dos cosas, que son toque y silbo o sonido, así en esta comunicación del esposo se sienten otras dos cosas, que son sentimiento de deleite e inteligencia. Y así como el toque del aire se gusta en el sentido del tacto y el silbo del mismo aire con el oído, así también el toque de las virtudes del Amado se siente y goza con el tacto de esta alma, que es en la substancia de ella, y la inteligencia de las tales virtudes de Dios se siente en el oído del alma, que es el entendiminto [2].

---

2 Por no cansar al lector dejo en nota el resto del análisis. La estrofa segunda comienza con el verso:

La noche sosegada.

Sensación Z de espiritualizada nocturnidad pacífica. Se representa así, en nuestro sentir, la incomprensibilidad *(a_1)* de Dios por el alma; incomprensibilidad, sin embargo, benigna *(a_2)* y no inquietante *(a_3)*. El alma reposa en eso mismo que no entiende, y se sabe protegida en el profundo seno ignoto.

LOS SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Tras las anteriores consideraciones, queda claro, a mi juicio, que San Juan de la Cruz utiliza ya, en su poesía, imá-

---

San Juan en su comentario dice, aproximadamente, lo mismo. Repárese de nuevo en la exactitud de sus palabras:

«Este sueño espiritual que el alma tiene en el pecho de su Amado, posee y gusta todo el sosiego y descanso y quietud de la pacífica noche y recibe justamente en Dios una abisal y oscura inteligencia divina, y por eso dice que su Amado es para ella 'la noche sosegada'».

en par de los levantes de la aurora.

Prescindiendo en este caso de nuestro método riguroso de análisis doy paso a continuación directamente a la simbolización de los componentes. Se trata de una noche sosegada. Mas en esa noche, o sea, en esa quieta y no alarmante ignorancia del alma, está ya a punto de asomar la vislumbre del divino conocimiento. Otra vez el comentario concurre con nosotros:

«Pero esta noche sosegada dice que no es de manera que sea como oscura noche, sino como la noche junto ya a los levantes de la mañana, id est, comparejada con los levantes; porque este sosiego y quietud en Dios no le es al alma del todo oscuro como oscura noche, sino sosiego y quietud en luz divina, y llama bien propiamente aquí a esta luz divina 'levantes de la aurora' (...); porque así como los levantes de la mañana despiden la oscuridad de la noche y descubren la luz del día, así este espíritu sosegado y quieto en Dios es levantado de la tiniebla del conocimiento natural a la luz matutinal del conocimiento sobrenatural de Dios, no claro, sino, como dicho es, oscuro, como noche 'en par de los levantes de la aurora' (...). Esta soledad y sosiego divino ni con toda claridad es informado de la luz divina, ni deja de participar algo de ella.»

El verso siguiente:

la música callada,

insiste en lo mismo anterior. «Callada» vale por «noche», y «música» vale por los «levantes de la aurora». Es evidente aquí para todo aquel que conozca por experiencia algo del proceso creador poemático, que el autor, dentro de la atmósfera de los dos versos que van antes y sometido aún a su significado, experimenta una asociación rigurosa-

genes visionarias en su más rigurosa configuración. Probemos ahora que tampoco le fue ajeno el uso del símbolo [3].

Por lo pronto, tenemos un símbolo continuado a todo lo largo de «La noche oscura»:

---

mente sinestética entre la oposición cromática del fragmento antecedente (noche y aurora) y la oposición auditiva actual: música, pero callada. En consecuencia, el sentido poético de este heptasílabo no puede diferir, en un esquema substancial, de lo que se dice con anterioridad, aunque la diferenciación expresiva añada algo que enriquece y da complejidad al significado simbólico, más borroso aún, por más rico, de lo que suele ser en las figuraciones visionarias. Pues «música callada», por lo paradójico de la proposición, apunta al misterio divino y parece como que lo ofrece en cuanto tal; y además, la expresión alude al susurro de la voz de Dios en lo más hondo del alma: Dios es allí una melodía tan íntima que de puro íntima resulta silenciosa.

El comentario esta vez corta por la calle del medio y opta por no entrar en tantas complicaciones. Pero recoge bien uno de los estratos significacionales de la imagen:

«Llama a esta música 'callada' porque (...) es inteligencia sosegada y sin ruido de voces; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio.»

La soledad sonora,

desde el punto de vista lector, supone una asociación del mismo giro que las otras, con lo que debe ponerse aquí cuanto he dicho para el verso recién analizado. «Soledad» es, en efecto, ausencia, hueco y, por tanto, silencio. La frase va, pues, como sinónima de «silencio sonoro», que a su vez, aunque parezca, en primer acercamiento, lo contrario, no discrepa, en su sentido, de «música callada».

Conste que cuantos análisis llevo hasta aquí hechos, lo mismo los del texto que los de esta nota, han sido ejecutados con total independencia y antes de la lectura, por mi parte, del comentario de San Juan, al objeto de evitar contaminaciones falseadoras de la espontaneidad receptiva. Digo esto porque no deja de ser sorprendente escuchar, tras lo dicho por mí, la primera frase del texto doctrinal:

«La soledad sonora, lo cual es casi lo mismo que la 'música callada'.»

Como el verso último de nuestro fragmento tiene, desde nuestra intención, menos interés, podemos interrumpir aquí nuestro análisis.

[3] Sobre el uso del símbolo en San Juan, véase Jean Baruzi, *op. cit.*, y Dámaso Alonso, *op. cit.* (en notas 1 y 2 a la pág. 260 de este libro).

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
oh dichosa ventura,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
oh dichosa ventura,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parescía.

Oh noche que guiaste,
oh noche amable más que el alborada,
oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada.

En mi pecho florido,
que entero para él sólo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

El propio poeta aclara el significado de la composición en su línea general: «En que canta el alma la dichosa ventura que tuvo en pasar por la oscura noche de la fe, en desnudez y purgación suya a la unión del amado». La noche de la estrofa inicial, sigue diciendo, difiere de la noche de la estrofa segunda, porque aquella es la noche del sentido y esta la noche del espíritu. La primera noche representa la «privación y purgación de todos sus apetitos sensuales, acerca de todas las cosas exteriores del mundo y de las que eran deleitables a su carne, y también de los gustos de su voluntad». La noche segunda o noche del espíritu consiste en «desnudar el espíritu de todas las imperfecciones espirituales y apetitos de propiedad en lo espiritual».

El comentario, como suele, va reduciendo con tenacidad a alegoría y nítida delimitación lo que es para nosotros símbolo, y por tanto, imprecisión y bruma. Ciertamente, entendemos el poema como un poema místico, y la noche la interpretamos como ascética privación de las cosas del mundo, y de los apetitos del alma y del cuerpo. Pero, ello, sin esa cisoria determinación a que San Juan, cuando habla desde la doctrina, acostumbra, y sin esa parcelación diferenciadora y miembro a miembro que caracteriza a la alegoría y no al símbolo. Por ejemplo: para nosotros la primera noche y la segunda no son dos noches sino una, y las dos conjuntamente aluden, pero secretamente, irracionalmente, a la voluntaria privación de todo deleite, físico o espiritual; privación que purga y conduce al Amado.

Y dentro de ese símbolo grande que ocupa toda la composición, hay otros más simples, como éstos [4] que nunca han sido considerados, que yo sepa (como no lo han sido tampoco las imágenes visionarias o simbólicas anteriores):

---

[4] Símbolos no considerados por Dámaso Alonso en su citado libro, por no ser continuados: ya he dicho que este autor sólo ve como símbolo los que se desarrollan.

En mi pecho florido,
que entero para él sólo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Ese «ventalle de cedros» y ese «aire de la almena» significa simbólicamente, en efecto, a nuestra sensibilidad lectora, el toque misterioso y sutil de la Gracia, que «suspende el sentido» extáticamente. Por desgracia, el texto doctrinal se interrumpe en el comentario de la tercera estrofa, y en este caso no podemos contrastar nuestra interpretación con la que el autor nos hubiese dado.

Simbología idéntica a la fundamental del poema anterior se percibe en el titulado «Aunque es de noche», por lo que podemos ahorrarnos el comentario de la nocturna imagen que lo radica y añadir simplemente que también reconocemos como símbolo la «fonte» o «fuente» con que el poema nos estremece. Ese «agua» es Dios, en cuanto irremediable necesidad nuestra y apetito profundo. A su vez la «Llama de amor viva» contiene una «visión» simbólica (aunque de contextura no ejemplar, en cuanto que se conciencia lo simbolizado: («Oh llama de *Amor* viva»): la llama es la iluminación amorosa interior, una vez llegado el espíritu a la unión más alta. (Pese a la concienciación de que hablo, el simbolismo no desaparece en la pura alegoría, a causa de que la «visión» se desarrolla, en forma precisamente «no alegórica»).

SAN JUAN DE LA CRUZ, POETA DEL S. XX

Creo que no es preciso detenernos más en estos análisis para concluir que, en efecto, en la poesía de San Juan de la

Cruz, y por el lado de sus imágenes, hay, decididamente y del todo, un sustancial cambio, de cariz revolucionario, en la concepción misma de lo poético. Y que ese cambio que él introdujo es exactamente el mismo que trajo, pero sólo siglos después, la poesía que técnicamente llamamos «contemporánea». Frente a la poesía últimamente «racional» (en un cierto sentido que antes precisábamos) de su tiempo, y del que le sigue durante tres centurias, la poesía últimamente «irracional» que San Juan nos ofrece. La primera, para ser disfrutada, y por tanto, para existir, requiere hacerse inmediatamente inteligible, en cuanto a lo que está expresando de la realidad. La segunda, la de San Juan (y la de los poetas «contemporáneos»), no necesita de tal requisito: hace efecto sin que averigüemos previamente la referencia «realista» (oculta —a_1 a_2 a_3—), en que nuestra emoción, sin embargo, descansa y de la que recibe el ser. Se trata, en verdad, de dos modos contrarios de arte. En uno, antes «sabemos» y luego nos emocionamos. En otro, nos emocionamos de entrada, y únicamente después, y por consiguiente, en un acto superfluo desde el punto de vista estético, podemos, si nos entra esa curiosidad, hallar las razones o apoyaturas realistas del sentimiento o intuición que se nos ha dado. En estilo más rápido y vulgarizador: toda la poesía, desde Homero hasta los románticos, inclusive, pide una clara comprensión de lo que se quiere decir lógicamente con ella. La de San Juan y los «contemporáneos» puede ser y es gozada sin ser, en ese sentido, «entendida». Es asombroso que San Juan, en el siglo XVI, haya podido ejecutar por sí solo tan gigantesca y radical enmienda a la estética de su momento histórico, vuelta por él rigurosamente del revés. Pero es más asombroso todavía verle hasta cierto punto consciente de su genial innovación. Recordemos lo que dice en el fragmento

antes trascrito del Prólogo al «Cántico espiritual»: que sus canciones

> aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma.

Esto es: mis versos, por ser «dichos de amor» y tratar de experiencias místicas, de por sí inefables, no necesitan, para producir efecto, ser entendidos distintamente. Subrayemos y reiteremos lo que este increíble párrafo evidencia: que San Juan estaba al corriente no sólo del irracionalismo sustancial de su poesía, sino también de que la causa de tal irracionalismo estribaba en el irracionalismo del contenido mismo que ella expresa.

Nuestro autor se dio cuenta, pues, del fenómeno en que su lírica consiste. De lo que no se percató es del cariz revolucionario que tal fenómeno supone. Y ello, aparte de otras posibles motivaciones, porque para él el arte no era nada y lo era todo Dios, la religión, el perfeccionamiento espiritual [5]. Lo que le importa de sus canciones es lo que tienen de «místicas», no lo que tienen de «poéticas». Pero ocurre que desde el punto de vista místico, el autor, aunque muy personal, no era un revolucionario, porque no podía serlo: la mística viene a ser, de hecho, un proceso esencialmente invariable, indiferente de algún modo, y dentro de ciertos límites, al fluir de la historia y aun al matiz de la confesionalidad del sujeto [6]. Y como lo que le interesa a San Juan,

---

[5] Véase Dámaso Alonso, *op. cit.* en la pág. 260 de este libro, así como su libro *Poesía española*, ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 1966, pág. 267.

[6] Véase Alvaro Fernández Suárez, *El camino y la vida*, Aguilar, Madrid, 1965.

vuelvo a decir, es lo expresado (el misticismo) y no la expresión (la poesía) no podía tener ojos para lo que ésta aportaba como gran novedad.

La pormenorizada investigación de nuestro trabajo, aunque fatigosa tal vez, no ha sido, pues, inútil, porque se desprende acaso de ella la explicación de esa sensación de novedad, cercanía y frescor que los versos de San Juan nos proporcionan, y, en último término, la explicación, hasta donde ello cabe, de la índole misma en que su genialidad reposa. Claro es que a aquella sensación cooperan otros ingredientes de la obra poética que consideramos, algunos de los cuales fueron ya vistos muy certeramente por Dámaso Alonso, en su libro sobre el poeta. Limitémonos, y a la carrera, a dos aspectos en que Dámaso Alonso no reparó. El primero de ellos sería la ausencia de mitología. Nótese, por lo pronto, que también aquí San Juan de la Cruz se instala del lado de acá, junto a nosotros y muy lejos de su siglo; pero además, visto el poeta en su tiempo, la falta de arrastre mitológico nos descansa y refrigera de lo que para nuestra sensibilidad es más aburrido y sordo de aquella poesía, casi toda ella petrarquista, que le rodeaba por todos los sitios. Aquí y allá puede haber toques mitológicos en San Juan, pero son sólo eso, toques, y por serlo, cosa en él incluso sorprendente y graciosa. La lista es breve: el «canto de sirena», la «dulce filomena». las «ninfas de Judea», y no sé si alguna expresión más. Nos sentimos oreados y a espaldas de la escayola grecorromana de tanto verso del período, que podía por otras razones, y *pese* a su mitomanía, ser de gran mérito. Pero San Juan es otra cosa: es un contemporáneo nuestro. No sólo en su desprecio por la mitología; mucho más aún en el uso de imágenes visionarias y símbolos, y hasta una «visión» tal como hemos visto, y de su importantísima consecuencia, de que apenas hemos hablado: la sensación verbal y expresiva de misterio. Tam-

bién en la índole de su arrebato emocional. No sé si soy incomprensivo para Fray Luis de León, pero yo no veo en la literatura española anterior al romanticismo, o aun anterior al siglo XX, ningún poeta que en ese punto venga a ajustar tanto con ciertos poetas del siglo XX, en algunas de sus composiciones: «Campos de Soria», de Machado, o ciertos poemas muy significativos de Juan Ramón Jiménez, de Guillén y de Aleixandre. Ese tipo de arrebato luminoso que caracteriza a San Juan no lo tiene nadie en su tiempo, ni antes ni después, y sólo, de otro modo, vuelve a existir para España en esos poetas que he señalado. De otro modo, repito. Dejemos a un lado a Machado, por ser en él muy ocasional el fenómeno. En Juan Ramón Jiménez el éxtasis es por lo común el éxtasis de la belleza. En Guillén, el arrebato tiene luz, pero más en cristal o en bloque resplandeciente: algo como a punto del estallido. En el Aleixandre de *Sombra del Paraíso*, la luz se extiende con más amplitud y como en visión de inmensidad cósmica. En San Juan, insisto, ello se realiza de diversa manera. Hay vuelo y luz, pero vuelo y luz que templan en una atmósfera delicada, blanda de aire fino, enamorado, sutil.

En ese adelantarse hasta nosotros reside, a mi juicio, el carácter único de la genialidad de San Juan. Se me dirá que también Góngora coincidió, al menos en algún aspecto importante, con la generación española de 1927; y que Quevedo es un poeta de 1950. No hay duda: ello es así. Pero esas tangencias, parecidos y proximidades de Góngora y Quevedo con ciertas generaciones de nuestro siglo tienen otro cuño, son otra cosa, y otra cosa menos anómala, inexplicable y sorprendente. Digámoslo de una vez: otra cosa, en ese sentido, menos genial, pues el largo y ancho valor de esos autores rebosa por otros lados de su obra. La diferencia entre el contacto con nosotros de San Juan, y el de Góngora o Que-

vedo es de simple y fácil exposición. Góngora y Quevedo nos tocan y se nos acercan, *pero desde su siglo.* Quiero decir que aunque los sintamos afines, los sentimos afines *también* a su propio tiempo histórico. Son del siglo XVII y se nos parecen. Eso es todo. Lo raro y genial de San Juan es, por el contrario, que San Juan *en sus versos* no tiene nada que ver con su siglo XVI y tiene que verlo todo con nuestro siglo XX. San Juan en el quinientos es la belleza del «patito feo», una incongruencia casi monstruosa. No me extraña que Menéndez Pelayo no lo sintiese humano, sino angélico, algo como un milagro, pues este crítico que sólo tenía al lado en cuanto a la poesía un posromanticismo español en notable retraso con la sensibilidad ya «contemporánea» de otros países, a la que él incomprendía, pese a su mucha sabiduría y talento crítico, no podía ver en San Juan, aunque admirativamente, más que eso: su incoherencia con toda la poesía de «los hombres». Por supuesto: «los hombres» que él conocía o reconocía como poetas. Para nosotros, San Juan es, por el contrario, humano, humanísimo, más humano aún, en algún sentido esencial, que otros poetas del Siglo de Oro, pues que se parece más a lo que, en consideración inmediata, nos es el modelo mejor de humanidad: a saber, un contemporáneo nuestro.

Capítulo XII

LAS SUPERPOSICIONES

CINCO MODOS DE SUPERPOSICIÓN

Hemos dicho que en toda imagen (hasta en la imagen que denominábamos visión) se juntan dos objetos diferentes. Es manifiesto que cuando Góngora llama «oro» al cabello rubio, el objeto «oro» se cierne sobre el objeto «cabello»; pero cuando Aleixandre nos describe una criatura humana de dimensiones cósmicas, no hace sino establecer también, aunque de otro modo muy distinto (de un modo no «racional» esta vez), la relación entre la desmesura física y la desmesura espiritual de un determinado ser. La metáfora es, por consiguiente, en todo caso, un fenómeno de «superposición». Ahora bien, el fenómeno de la superposición no se agota en la metáfora: abarca todo un grupo de recursos. Haber ignorado hecho tan evidente constituye una de las deficiencias, aunque explicables, de la Preceptiva tradicional. No puede sorprender que la Retórica hubiese desconocido la existencia de *superposiciones temporales*, ya que éstas se dan solamente en la lírica contemporánea; ni que hubiese estado ciega para las *superposiciones espaciales* y las *significacionales*,

cuya rareza tengo por segura; pero, en un primer momento, sorprende, en cambio, que las *superposiciones situacionales,* tan abundantes en la literatura de todas las épocas y de todos los países, jamás hubiesen llamado la atención de los preceptistas o, al menos, de los críticos posteriores.

La superposición es, pues, un instrumento expresivo de enorme amplitud. Alcanza a incluir, por lo pronto, las cinco modalidades que acabo de enumerar: la «metafórica», la «temporal», la «espacial», la «significacional» y la «situacional», y no sé si otra u otras en que yo no he reparado. La primera y la última (la «metafórica» y la «situacional») son las más importantes desde el punto de vista estadístico; mas la segunda (la «temporal») tiene, al menos, el interés de manifestarse como peculiaridad de la poesía contemporánea. A su consideración dedicaremos nuestro inicial esfuerzo.

I. LA SUPERPOSICIÓN TEMPORAL

TIEMPO FUTURO SOBRE TIEMPO PRESENTE: EN ANTONIO MACHADO

La temporalidad de la vida y del mundo ha sido un tema frecuentado en todas las épocas de la poesía. Sin embargo, este tema se ha ido haciendo especialmente característico (y ello cada vez más) del período comprendido entre el romanticismo y nosotros. No sólo aparece más a menudo en esa época, sino que posee en ella un sentido particular de excepcional importancia, y unas formulaciones estilísticas que le son propias. Sin duda, la rapidez de las transformaciones que la técnica moderna introduce en el mundo a partir de la Revolución industrial, al sometemos a nosotros y a toda rea-

lidad a un ritmo de modificación que se va acelerando en progresión geométrica hasta nuestros mismos días, nos obliga a percibir, con relieves montuosos y como en un atroz primer plano, la dimensión temporal de toda cosa, *ya que el tiempo lo percibimos en el cambio.* Filósofos y científicos, y no sólo artistas y poetas, se sensibilizarán para esa clase de percepciones, haciéndose, de un modo u otro, «historicistas». El historicismo, como una corriente contemporánea de pensamiento (en la que este mismo libro incurre: véase el capítulo XXIX), no es, por tanto, algo diferente, en su raíz, de la preocupación temporal que aqueja a los poetas, pues, como ya hemos dicho, las verdades, aunque lo sean objetivas (y en el supuesto de que, en efecto, lo sean esas de las que hablamos), sólo se descubren en una situación [1], que en nuestro caso sería, si no hay error en ello, la provocada por el creciente maquinismo contemporáneo.

Pero, aparte de esta motivación «social» del temporalismo que nos afecta, hay (como siempre ocurre) una motivación «cosmovisionaria», que en este caso consiste, si no estoy equivocado, en el agudo subjetivismo del mundo moderno, fundamento último de toda la época, que convierte al mundo objetivo, relativamente consistente, en una inconsistente impresión mía, algo, en consecuencia, que al ser esencialmente movedizo y cambiante será algo esencialmente histórico (y al decir esto no pienso sólo, claro es, en el impresionismo de escuela, aunque piense también en él). De ahí que el creciente subjetivismo individualista de la cultura occidental, a partir, digamos, de Descartes (con más diluida precedencia en la época anterior), haya traído la paralela intensificación del sentido histórico que nos hace comprender mejor y más profundamente la importancia de lo temporal.

---

1 Véase José Ortega y Gasset, *Obras Completas,* VIII, págs. 295, 297, 384 y 392, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1961.

Consecuencia de todo ello es la creciente dinamización de los conceptos (por ejemplo, los científicos) y de las concepciones a partir de fines del siglo XVII: el mundo estaba visto como fundamentalmente inmóvil desde la Edad Media hasta esa fecha, y todos los conceptos, de la ciencia, etc., tendían a ser estáticos; el paraíso se situaba en el pasado: «cualquiera tiempo pasado fue mejor», decía Jorge Manrique. Desde fines del siglo XVII la cosa empieza, como digo, a cambiar: los «modernos» pueden ser tan buenos como los antiguos. A mediados del siglo XVIII (Turgot) y sobre todo a fines de esa centuria (Condorcet) aparece la idea de «progreso»: El hombre progresa fatalmente: necesariamente, el mañana será mejor que el hoy: el paraíso se sitúa, por primera vez, en el futuro. Hegel añade, a este progresismo, un importante pormenor: los cambios que se verifican, aunque sólo se refieren a la cantidad, pueden afectar a la naturaleza del objeto, pues al llegar a cierto punto crítico se verifica en ese objeto un «salto cualitativo» y la cantidad se convierte en cualidad. La teoría de Darwin, con esto, puede ya ser pensada, e incluso la gran idea del historicismo del siglo XIX representado con más eminencia por Dilthey: me refiero a la idea, desarrollada después por el existencialismo (y por Ortega), de que el hombre no tiene naturaleza sino historia. Lo que soy (mi naturaleza) se lo debo al *tiempo* en que vivo, a la circunstancia en la que estoy: el hombre es, en «un mundo» que lo hace esencialmente (Heidegger); resulta una criatura «situada» (Sartre), «circunstancial» (Ortega). Del eternismo inmovilista de la Edad Media, hemos pasado al dinamismo aceleradamente temporalista de nuestra edad Contemporánea. Y esta agudeza con que el hombre del siglo XX capta el tiempo y la temporalidad de toda realidad vivida entiendo que se traduce en la aparición de nuevos procedimientos poéticos, entre los que, a mi juicio, cuenta

como uno de los más significativos y singulares precisamente el que hemos llamado «superposición temporal». Lo descubrí un día, de pronto, leyendo un famoso soneto de Antonio Machado, poeta que significativamente concibe la poesía (y no sólo la suya) como «palabra en el tiempo», según se ha hecho ya tópico recordar. Helo aquí:

¡Esa luz de Sevilla! Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca y el bigote lacio—.

Mi padre aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta:
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo. A veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el *tiempo*, ¡padre *mío*!,
piadosamente mi cabeza cana [2].

El verso final proyecta sobre los anteriores una como súbita ternura compasiva, que por sí mismos no poseían. Esto nos dice que en tal pasaje ha de estar actuando un *modificante* sobre un *sustituyente*. Comprobémoslo.

Nuestro primer cuidado ha de ser el examen del procedimiento que Machado usa en el cierre poemático. El poeta nos dice que los ojos de su padre:

ya miran...
piadosamente mi cabeza cana.

[2] *Nuevas canciones*, «Sonetos», IV.

Mas ¿es el poeta *ya* un viejo?, ¿es su cabeza, en aquel instante, *ya* cana? Lo es en el momento *real* de componer el soneto (y ello resulta un ingrediente en la descarga emotiva). Pero no lo es en el momento *imaginario* descrito en la composición poemática, en la que se *actualiza* un pasado. Precisamente lo que nos emociona es que el padre *«aún joven»* vea a su hijo *ya viejo*, que se *superpongan dos tiempos distintos*, el presente (padre joven) y el futuro (hijo viejo), del mismo modo que en la metáfora se superponen dos objetos diferentes («oro» y «cabello rubio», por ejemplo). El recurso se manifiesta, pues, como parecido a la metáfora en cuanto a lo genérico, y a la vez como desemejante con respecto a ella en cuanto a lo específico: coinciden en ser ambos el resultado de *superponer* dos esferas (una real y la otra imaginaria o ilusoria) que la realidad mantiene separadas; y se distinguen por la naturaleza de tales esferas. En el soneto de Machado no se trata de objetos que conscientemente *se comparan*, sino de tiempos que simplemente *se superponen sin compararse* conscientemente *entre sí*. No podemos hablar, pues, en un nivel de lectura, de metáfora, sino de *superposición temporal*.

La misión del procedimiento, en este caso, es transmitirnos, con intensidad difícilmente superable, la impresión del «fugit irreparabile tempus», la impresión de la instantaneidad del vivir y el correlativo sentimiento de conmiseración y melancolía. ¿Cómo lo hace? Diríamos que *suprimiendo* las zonas intermedias entre la juventud del padre y la vejez del hijo, pero con tal ímpetu que los dos hechos, que en realidad andan muy lejos de ser sincrónicos, se superponen en una imaginaria simultaneidad: el padre es joven, repito, cuando el hijo es *ya* viejo. Tal medio expresivo otorga conmovedora plasticidad, fuera de la «lengua», a la opinión común de que la vida «no dura». Y es esa plasticidad intuitiva, que, fruto

de la desconceptualización, «individualiza», expresa con «saturación» el sentimiento de la temporalidad, lo que nos conmueve.

El análisis que acabamos de hacer nos revela la sustitución que, en efecto, el procedimiento realiza. El *modificante* yace en toda la primera parte de la composición, pero, sobre todo, en el segundo cuarteto; y más exactamente, donde se lee: «Mi padre, aún joven». Forman el *sustituyente* los versos:

Sus... ojos...
ya miran...
piadosamente mi cabeza cana,

en cuanto, situados dentro del poema, actualizan el futuro envejecimiento. Esos mismos versos, leídos sin su contexto, son el *modificado*. Y tendríamos el *sustituido* en una expresión genérica como: «Piensas ya, padre mío, que dentro de años, tan fugaces, mi cabeza se pondrá cana y eso te produce tristeza».

Meses después del anterior hallazgo, me hallaba releyendo un poema propio, cuando me di cuenta, algo sorprendido, de que ese viejo poema mío, titulado «Cristo adolescente», utilizaba el mismo artificio que veíamos en Machado. Lo copio por tratarse de un caso de contorno muy dibujado:

Oh Jesús, te contemplo aún niño, adolescente.
Niño rubio dorándose en luz de Palestina.
Niño que pone rubia la mañana luciente,
cuando busca los campos su mirada divina.

En el misterio a veces hondamente se hundía,
mirando las estrellas donde su Padre estaba.
Un chorro de luz tenue al cielo se vertía,
al cielo inacabable que en luz se desplegaba.

Otras veces al mundo mirabas. De la mano
de tu madre pasabas con gracia y alegría.

Pasabas por los bosques como un claror liviano.
Por los bosques oscuros donde tu Cruz crecía.

Niño junto a su madre. Niño junto a su muerte,
creciendo al mismo tiempo que la cruda madera.
Me hace llorar la angustia, oh Cristo niño, al verte
pasar por ese bosque, junto a la primavera [3].

Es evidente que el poeta, en el verso duodécimo:

por los bosques oscuros donde tu Cruz crecía,

está viendo simultáneamente dos tiempos distintos: un tiempo presente, en que el árbol es aún árbol, y un tiempo futuro en el que ese árbol se convertirá en cruz, en la Cruz de Cristo [4].

TIEMPO PASADO SOBRE TIEMPO PRESENTE: EN GUILLÉN, EN ALEIXANDRE Y EN DÁMASO ALONSO

Cuando me hube convencido de que la superposición temporal no era un hecho literario aislado, singular, reducido a

---

[3] Del libro *Subida al Amor*, Col. Adonais, Madrid, 1945.

[4] Aunque un procedimiento poético haya nacido por razones históricas muy concretas y para expresar ciertas percepciones nuevas muy determinadas, una vez aparecido puede, ese recurso, entregarse a usos distintos al que le hizo surgir. Y así, lo que la superposición temporal intenta en este caso, no es principalmente proporcionarnos la emoción de la temporalidad, sino mostrar el grado de injusticia que padeció Cristo, abultando poderosamente a nuestros ojos su inocencia (ya que vemos a Cristo en su edad temprana, pero *al propio tiempo* víctima de crucifixión). La sustitución que se origina es la siguiente: Sustituido: «árbol que va a ser cruz»; sustituyente: la palabra «cruz» dentro del poema, en cuanto que esa palabra actualiza el futuro martirio, presentándonos así, en toda su crudeza, como hemos dicho, la injusticia de la crucifixión. El modificado es la palabra «cruz» fuera del poema, significando únicamente «cruz». Y el modificante, nuestro

una sola manifestación; que su existencia se había dado, por lo menos, en dos ocasiones, me pareció natural que los casos se multiplicaran a la menor búsqueda. Como mi propósito no era presentar una colección completa de ejemplos contemporáneos, mi escrutinio ha sido rápido, y confieso que nada metódico, por lo que debería completarse con un trabajo sistemático, que contribuiría mucho a aclararnos un aspecto de la prosa y de la poesía de nuestro siglo. Porque sospecho a la prosa novecentista (tan salpicada de lirismo), por ejemplo, la de Azorín, convicta del mismo recurso que afecta a la poesía.

Mi indagación fue feliz a pesar de su ligereza. Usado el procedimiento ya por Rubén Darío («y en la espiga de oro y luz duerme la misa», «La espiga», de *Prosas Profanas)*, pude comprobar, sobre todo, la *continuidad* con que a lo largo del siglo se ha mantenido su utilización. No sólo se ensayó el artificio en los dos extremos contemporáneos, en la generación de la posguerra española y en la más vetusta; las superposiciones temporales se han dado también en la obra de los grandes poetas de entreguerras, lo mismo en la de Jorge Guillén que en la de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. En la posguerra, el artificio alcanza cuantioso uso en la poesía de Francisco Brines [5].

El más superficial contacto con los ejemplos extraídos nos va a enseñar un costado del fenómeno que aún no hemos tenido ocasión de conocer. Lo mismo en el poema machadiano que en el titulado «Cristo adolescente», el fenóme-

conocimiento de la historia de Cristo unido al vocablo «crecía», indicador de que esa cruz de que se nos habla no es aún una verdadera cruz.

[5] Puede verse el análisis que he hecho de las superposiciones temporales brinescas en el Prólogo a las *Poesías Completas* de este poeta, publicadas en Plaza y Janés, Barcelona, 1975.

no ha consistido en la contemplación de un tiempo futuro dentro de un tiempo presente. Ahora vamos a percibir otra posibilidad: que un instante pretérito se perciba en coexistencia simultánea con otro del presente.

Nuestra atención se fija primero en un poema de Guillén:

¡Tablero de la mesa,
que, tan exactamente
raso nivel, mantiene
resuelto en una idea
su plano: puro, sabio,
mental para los ojos
mentales! Un aplomo,
mientras requiere el tacto,
que palpa y reconoce
cómo el plano gravita
con pesadumbre rica
de leña, tronco, bosque
de nogal. ¡El nogal
confiado a sus nudos
y vetas, a su mucho
tiempo de potestad
reconcentrada en este
vigor inmóvil, hecho
materia de tablero
siempre, siempre silvestre! [6].

El poeta contempla una mesa viendo en ella el árbol que existió un día. Como anunciábamos, no se trata ya de un tiempo futuro instalado sobre otro de hoy (tal en los casos anteriores), sino de una época pasada (nogal en forma de árbol) que se ajusta y acomoda sobre la actual (nogal hecho mesa). El tablero sigue siendo tronco, sigue siendo bosque. En el tablero se agazapa y acecha la «potestad» del tronco

6 «Naturaleza viva», de *Cántico.*

que fue, la «potestad» del bosque. Perdura, por tanto, en él su cualidad pretérita: ser silvestre.

Un poema de Aleixandre manifiesta el mismo tipo de superposición que acabamos de ver en el coetáneo de Guillén. Se nos habla de un violín:

> donde el cedro aromático canta
> como perpetuos cabellos [7].

La coincidencia no puede ser mayor: en el violín, el poeta sigue viendo el árbol de donde el instrumento musical ha salido. Un tiempo pasado (cedro en cuanto árbol) se superpone a un tiempo presente (cedro en cuanto violín), puesto que este segundo plano sufre la impregnación del primero. La esfera que llamaríamos irreal (cedro como árbol) traspasa a la esfera de realidad (cedro como violín) una de sus propiedades: tener sus ramas y sus hojas formando «cabellos» (metáfora, a su vez, que alude a la peculiar configuración de esas arborescencias). De este modo, el poeta ve en el violín los perpetuos «cabellos» del cedro: sus ramas y sus hojas [8].

Por la importancia y extensión que alcanza en el poema, tiene más interés todavía para nosotros otra superposición temporal que se exhibe en una composición del mismo autor, escrita bastantes años después. El poeta visita la ciudad de Granada, donde su amada, dice, había nacido. Le enseña ésta los lugares en que transcurrió su niñez, su pubertad, su juventud, y en virtud de la evocación que tales lugares le despiertan parece aquél contemplar sucesivamente a la amada como niña, como púber, como adolescente. Pero su acompa-

---

7 «Noche sinfónica», de *La destrucción o el amor*.

8 Véase en la pág. 414 un caso semejante, pero de tipo espacial. Nótese cómo en las superposiciones no metafóricas se da el mismo fenómeno que hemos denominado en las metáforas «cualidades imaginativas descendentes», propio del período contemporáneo.

ñante no es ya ni siquiera exactamente joven. La pieza en su conjunto es, pues, una superposición temporal a gran escala: un pretérito (mujer en años infantiles, luego púberes, adolescentes, jóvenes) se introduce y asienta en un momento actual, en que la amada no es ya, del todo, una muchacha.

Copio a continuación el poema, para mejor inteligencia de lo dicho:

> Cabal estaba su juventud
> cuando en su viaje vino hacia mí la amada, del Sur, en el día primero.
>
> Pero no es su graciosa presencia de lejos llegando
> lo que hoy canta mi vida.
> Soy yo el que ahora vengo
> de allá, del antiguo país que de niña la viera.
>
> Porque suave está todavía el corazón del amante
> de la pura caricia de su rostro encendido
> allá en la ciudad que a la amada tuviera en las primeras horas.
>
> Allá la amada aguardaba entre el aura misma de su niñez presurosa.
> Su infancia empujaba su juventud, se anticipaba esperándome.
> Y así, bajo el mismo cielo inocente de sus ojos tempranos,
> pude besar en un día su rostro infantil, su núbil rostro, su adolescente rostro,
> su juvenil rostro adorado que hacia mí maduraba.
>
> Una niña en el borde de la ciudad se adelanta.
> Me ofrece su mano. De mi mano me enseña
> la ciudad que la tuvo. De mi mano ahora crece.
> «Mira allí el parque claro,
> allí el balcón, los árboles, el viento».
> Y con su mano me muestra el claustro absorto,
> el cerrado jardín, la fuente pura,
> el camino diario, donde su pie muy leve apenas se posa con la luz inicial de la vida.

Cogida de mi mano, marchamos, y la niña crece.
Miradla púber en la clara mañana.
Me señala el rosal, los grises muros largos que día a día roza,
la yedra misma desnuda que acepta su esfumada penumbra
cuando pasa ligera.
Allí el colegio imposible,
la casa umbría, el brusco son de otra fuente.
Ciudad de fuentes, envuelta en su melodía sin tiempo.
Lenta ciudad bajo la irisada niebla fresquísima.

Y la niña crece de mi mano. Tiene
ahora la sombra nueva en los ojos. Entrado ha en su adolescencia apuntada.
Mirad sus formas. El viento las roza,
las dibuja, mientras inocente me mira, y todavía señala
con su dedo gentil la estatua grave
donde jugó, el césped virgen donde apenas posó su tersa
mejilla en las tardes de estío,
y las nubes, las mismas nubes veloces
que pasaron como luz sobre su busto naciente
y que hoy rozan amables su figura que fuera.

Todavía de mi mano, crece al fin. ¡Ah, miradla,
cuán hermosa, cuán dulce! Ahora sólo
es aquella que yo vi cuando vino del Sur en aquel día
primero.
No lo sabe. Separa su mirada: «Ahora marcho.
Ya me voy. Voy... Y en el viaje
conoceré a aquel que me aguarda»[9].

Nótese cómo la pieza logra su momento mejor en el sorprendente y misterioso final; ocurre esto porque el procedimiento considerado se hace aún más claro, más evidente, en esa zona, donde la amada anuncia como *futuro* un suceso

[9] «Visita a la ciudad (Granada)», de «Poemas varios», en *Poesías completas*, ed. Aguilar, Madrid, 1960.

acaecido *años atrás:* su viaje para conocer al poeta (al poeta que tiene en aquel momento a su lado).

En el libro *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso, hay una larga composición montada también, toda ella, sobre una superposición temporal de amplio desarrollo. El autor ve a su madre como una niña, e incluso junto a esa niña se ve a sí propio en edad pueril: primero es un hermanito mayor de ella; después, un hermanito menor. La contrastación de los dos planos, el real (ancianidad de la madre y madurez del hijo) y el evocado o irreal (niñez de ambos), provoca en el lector un lancinante sentimiento de herida ternura, que es, precisamente, a mi juicio, el sentimiento que ha impelido al autor a ver a su madre como niña:

No me digas
que estás llena de arrugas, que estás llena de sueño,
que se te han caído los dientes,
que ya no puedes con tus pobres remos hinchados, deformados por el veneno del reúma.

No importa, madre, no importa.
Tú eres siempre joven,
eres una niña,
tienes once años.
Oh, sí, tú eres para mí eso: una candorosa niña.

Y verás que es verdad si te sumerges en esas lentas aguas, en esas aguas poderosas,
que te han traído a esta ribera desolada.
Sumérgete, nada a contracorriente, cierra los ojos,
y cuando llegues, espera allí a tu hijo.
Porque yo también voy a sumergirme en mi niñez antigua,
pero las aguas que tengo que remontar hasta casi la fuente,
son mucho más poderosas, son aguas turbias, como teñidas de sangre.
Óyelas, desde tu sueño, cómo rugen,
cómo quieren llevarse al pobre nadador.

¡Pobre del nadador que somorguja y bucea en ese mar salobre de la memoria!

... Ya ves: ya hemos llegado
... ...
Y ésta es la única realidad, la única maravillosa realidad:
que tú eres una *niña* y que yo soy un *niño*.

¿Lo ves, madre?
No se te olvide nunca que todo lo demás es mentira, que esto sólo es verdad, la única verdad.
Verdad, tu trenza muy apretada, como la de esas niñas acabaditas de peinar ahora,
tu trenza, en la que se marcan tan bien los brillantes lóbulos del trenzado,
tu trenza, en cuyo extremo pende, inverosímil, un pequeño lacito rojo;
verdad, tus medias azules, anilladas de blanco, y las puntillas de los pantalones que te asoman por debajo de la falda;
verdad tu carita alegre, un poco enrojecida, y la tristeza de tus ojos.
... ...

Ah, *niña mía*, madre,
yo, niño también, un poco mayor, iré a tu lado,
te serviré de guía,
te defenderé galantemente de todas las brutalidades de mis compañeros,
te buscaré flores,
me subiré a las tapias para cogerte las moras más negras, las más llenas de jugo,
te buscaré grillos reales, de esos cuyo cri-cri es como un choque de campanitas de plata.
... ...

¿O es que prefieres que yo sea tu hermanito menor?
Sí, lo prefieres.
Seré tu hermanito menor, niña mía, hermana mía, madre mía.

¡Es tan fácil!
Nos pararemos un momento en medio del camino,
para que tú me subas los pantalones,
y para que me suenes las narices, que me hace mucha falta
(porque estoy llorando; sí, porque ahora estoy llorando).

No. No debo llorar, porque estamos en el bosque.
... ...
Mira: esa llama rubia, que velocísimamente repiquetea las ramas de los pinos,

... ...
no es fuego, no es llama, es una ardilla.
¡No toques, no toques ese joyel, no toques esos diamantes!
... ...
¡Las maravillas del bosque! Ah, son innumerables; nunca te las podría enseñar todas; tendríamos para toda una vida...

... para toda una vida. He mirado, de pronto, y he visto tu bello rostro lleno de arrugas,
el torpor de tus queridas manos deformadas,
y tus cansados ojos llenos de lágrimas que tiemblan.
Madre mía, no llores: víveme siempre en sueño.
Vive, víveme siempre ausente de tus años, del sucio mundo hostil, de mi egoísmo de hombre, de mis palabras duras.
... ...

No tengas miedo, madre. Mira, un día ese tu sueño cándido se te hará de repente más profundo y más nítido.
Siempre en el bosque de la primer mañana, siempre en el bosque nuestro.
... ...

Madre, no temas. Dulcemente arrullada, dormirás en el bosque el más profundo sueño.
Espérame en tu sueño. Espera allí a tu hijo, madre mía [10].

10 «La madre».

LA YUXTAPOSICIÓN TEMPORAL

Igualmente inadvertido a la atención crítica ha sido otro artificio (propio de la poesía contemporánea), que si discernible del anteriormente considerado, se le emparenta bastante. No se trata ya de la *superposición* de dos instantes de tiempo, pero sí de su *yuxtaposición*. El poeta mira el transcurso de una realidad cualquiera y percibe como súbita o casi súbita la transformación que en ella sólo es realizable en un período temporal mucho mayor. Lo mostraré primero en un poema de José Hierro; y luego, por lo pronto en otro del poeta belga Jacques Brel. La pieza de Hierro se titula significativamente «Acelerando», y muestra con claridad el procedimiento:

Aquí, en este momento, termina todo,
se detiene la vida. Han florecido luces amarillas
a nuestros pies, no sé si estrellas. Silenciosa
cae la lluvia sobre el amor, sobre el remordimiento.
Nos besamos en carne viva. Bendita lluvia
en la noche, jadeando en la hierba,
trayendo en hilos aroma de las nubes,
poniendo en nuestra carne su dentadura fresca.
Y el mar sonaba. Tal vez fuera su espectro.
Porque eran miles de kilómetros
los que nos separaban de las olas.
Y lo peor: miles de días pasados y futuros nos separaban.
Descendían en la sombra las escaleras.
Dios sabe a dónde conducían. Qué más daba. «Ya es hora
—dije yo—, ya es hora de volver a tu casa».
Ya es hora. En el portal, «Espera», me dijo. Regresó
vestida de otro modo, con flores en el pelo.
Nos esperaban en la iglesia. «Mujer te doy». Bajamos
las gradas del altar. El armonio sonaba.
Y un violín que rizaba su melodía empalagosa.

Y el mar estaba allí. Olvidado y apetecido
tanto tiempo. Allí estaba. Azul y prodigioso.
Y ella y yo solos, con harapos de sol y de humedad.
«¿Dónde, dónde la noche aquella, la de ayer...?», preguntábamos
al subir a la casa, abrir la puerta, oír al niño que salía
con su poco de sombra con estrellas,
su agua de luces navegantes,
sus cerezas de fuego. Y yo puse mis labios
una vez más en la mejilla de ella. Besé hondamente.
Los gusanos labraron tercamente su piel. Al retirarme
lo vi. «Qué importa, corazón». La música encendida,
y nosotros girando. No: inmóviles. El cáliz de una flor
gris que giraba en torno vertiginosa.
Dónde la noche, dónde el mar azul, las hojas de la lluvia.
Los niños —quiénes son, que hace un instante
no estaban—, los niños aplaudieron, muertos de risa:
«qué ridículos, papá, y mamá». «A la cama», les dije
con ira y pena. Silencio. Yo besé
la frente de ella, los ojos con arrugas
cada vez más profundas. Dónde la noche aquella,
en qué lugar del universo se halla. «Has sido duro
con los niños». Abrí la habitación de los pequeños,
volaron pétalos de lluvia. Ellos estaban afeitándose.
Ellas salían con sus trajes de novia. Se marcharon
los niños —¿por qué digo los niños?— con su amor,
con sus noches de estrellas, con sus mares azules,
con sus remordimientos, con sus cuchillos de buscar pureza
bajo la carne... Dónde, dónde la noche aquella,
dónde el mar... Qué ridículo todo: este momento detenido,
este disco que gira y gira en el silencio,
consumida su música...

El protagonista del poema contempla su vida pasada y su vida futura, desde fuera, digamos, del tiempo mismo, en algo como una «acelerada» película en que los años se sucediesen vertiginosos, o mejor, en que se yuxtapusiesen años separados y discontinuos, con supresión de los intermedios. Tras la primera cita amorosa de la pareja, la muchacha vuelve a

su casa, y sale de ella inmediatamente, dispuesta y vestida *ya* para el matrimonio. Se casa. Al regresar al hogar, se encuentra *ya* con un hijo. Otros aparecen de pronto: los varones se afeitan *ya;* las hembras están *ya* con el atuendo de novia. Y tras esto, esos mismos hijos se hallan lejos de sus padres, independizados y en otra edad.

Como se ve, este poema sigue con fidelidad la técnica antes anunciada: tiempos discontinuos se acercan hasta yuxtaponerse: la primera cita de los protagonistas y el momento de ir a casarse: la boda y la aparición del primer hijo; y luego, la adultez de los hijos todos, su matrimonio y su definitivo alejamiento de la casa paterna.

Nótese la diferencia entre este artificio y el que hemos llamado «superposición temporal». En la «superposición», el presente y el futuro o pasado se presentan como simultáneos; en la «yuxtaposición» no hay simultaneidad, sino tangencial aproximación de dos épocas que en la realidad no se ofrecen en esa vecindad colindante. Por lo demás, la finalidad «general» de este último procedimiento (que resulta, claro está, compatible con otras posibles explicaciones «particulares») es esencialmente la misma del primero: darnos la sensación de la rapidez de la vida, mostrando *hasta qué punto* sentimos la vida como patética brevedad. Prescindo del análisis del cuadrilátero de la sustitución, por su paralelismo con el que hemos visto en la superposición temporal.

He aquí, por último, el ejemplo que antes anuncié del poeta belga Jacques Brel, perteneciente a la generación que en su país ha venido después de la española en la que Hierro se inserta. Se trata del poema titulado «Zangra». El recurso que nos ocupa adquiere también en él una nitidez ejemplar:

> Je m'appelle Zangra et je suis lieutenant
> au fort de Belonzio qui domine la plaine

d'où l'ennemi viendra qui me fera héros
en attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
alors je vais au bourg voir les filles en troupeaux
mais elles rêvent d'amour et moi de mes chevaux

Je m'appelle Zangra et déjà capitaine
au fort de Belonzio qui domine la plaine
d'où l'ennemi viendra qui me fera héros
en attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
alors je vais au bourg voir la jeune Consuelo
mais elle parle d'amour et moi de mes chevaux

Je m'appelle Zangra maintenant commandant
au fort de Belonzio qui domine la plaine
d'où l'ennemi viendra qui me fera héros
en attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
alors je vais au bourg boire avec don Pedro
il boit à mes amours et moi à ses chevaux

Je m'appelle Zangra je suis vieux colonel
au fort de Belonzio qui domine la plaine
d'où l'ennemi viendra qui me fera héros
en attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
alors je vais au bourg voir la veuve de Pedro
je parle enfin d'amour mais elle de mes chevaux

Je m'appelle Zangra hier trop vieux général
j'ai quitté Belonzio qui domine la plaine
et l'ennemi est là je ne serai pas héros.

Cada estrofa, como se ve, corresponde a un tiempo distinto que se yuxtapone al expresado en la estrofa precedente, tras la supresión de la zona cronológica intermedia: exactamente lo mismo que hemos comprobado en todos los demás casos.

YUXTAPOSICIÓN TEMPORAL DENTRO DE UNA ALEGORÍA O DE UN SÍMBOLO

Nos importa considerar ahora, finalmente, la posibilidad de que la yuxtaposición temporal se ofrezca, no de un modo directo, sino de un modo indirecto y hasta de un modo irracional, es decir, por medio de una alegoría o por medio de un símbolo, en cuyo último caso el procedimiento se invisibiliza, al irracionalizarse. Tal es la novedad que la poesía de Francisco Brines (toda ella cargada de la emoción de tiempo) nos brinda. Quizá la muestra más perfecta de esta técnica se halle en un poema en siete partes, titulado «El barranco de los pájaros», del libro *Las brasas*. Lo que nos llama la atención en esa pieza es, en efecto, la curiosísima alianza y simbiosis con que el recurso susodicho se combina a la alegoría y a los símbolos disémicos. El tema de la composición consiste, aparentemente, en la descripción de una excursión al campo, pero en realidad se trata de una manera de representar alegóricamente el transcurrir, a través de los años, de una vida de hombre. Unos «niños», de mañana, empiezan a subir alegremente un monte (partes I y II). En la parte III, los excursionistas encuentran a un atemorizante leñador, descrito con significativa fiereza: «su fiera mirada sin amor, su brazo fuerte de verdugo». Todos reciben de sus manos un hacha. El lector entiende inmediatamente, *y de modo racional*, que estamos en el momento en que el hombre se dispone a la lucha por la vida. Se trata, pues, de una alegoría (cuya naturaleza es lógica) y no de un símbolo (cuya naturaleza es irracional). Pero aunque el hilo general de la pieza se arrime a la alegoría y no al símbolo, ello no impide que, a lo largo del desarrollo poemático, el autor se vaya sirviendo de sucesivas oleadas de símbolos disémicos enca-

denados, en los que la diferencia específica entre serie y serie nos va indicando las respectivas mudanzas en la edad de los viandantes. Y así, tras el encuentro con el leñador, prosiguen todos el camino *silenciosamente:* no hay duda de que este silencio es disémicamente significativo. Y no sólo esto: se habla de lluvias que dejan «incierto» el camino; de calzado, que pronto pesa «rojo de barro»; aparece la palabra «bruma». Palabras todas que se asocian irracionalmente con la idea de inseguridad, dificultad, e incluso, en un caso («barro rojo»), con la idea de «agresión»: ha comenzado la lucha, la rivalidad. En efecto, el poema sigue: «nos herimos a golpes de pedradas». Algo parecido ocurre en las partes siguientes, de que, para abreviar, haré gracia al lector. Por fin, en la parte VII, ya no se habla de «jóvenes». Lo que hay es un «hombre», que al término de esa misma parte, se convierte inesperadamente en «anciano». La yuxtaposición temporal es evidente: a lo largo de la excursión, los niños del comienzo se han ido haciendo, poco a poco, viejos, y esta transformación es precisamente la causa principal en virtud de la cual entendemos racionalmente, alegóricamente, la significación general del asunto. A este logicismo contribuyen también, por supuesto, algunos de los pasajes (como, por ejemplo, el del leñador) que, al ser poco verosímiles, en sentido puramente realista, nos hacen entrar en más que vivas sospechas de alegorización.

He sido tan minucioso en el precedente análisis porque esta combinación de alegoría (en cuanto al plan del conjunto), simbolización disémica encadenada (en cuanto al desenvolvimiento de muchos, no de todos, los pasajes) y yuxtaposición temporal (como resultado de la alegoría), se constituye en un artificio retórico único, aunque de tipo complejo, que carece de precedentes, a mi entender, en la poesía española. El carácter alegórico y no simbólico del argumento es tan

indudable como el carácter simbólico y no alegórico de la mayor parte del desarrollo, ya que para que el poema haga todo su efecto es necesario caer antes en la cuenta de que con el hilo argumental se está hablando del discurrir de una vida, no de una excursión, bien que, a su vez, el lector deba, ante cada una de las partes, poner ese conocimiento lógico, que procede de la totalidad, entre paréntesis, y tomar «en serio» a los excursionistas y al paisaje descrito, o sea, aceptarlos como aceptamos una descripción realista, para que, a continuación, las palabras en disemia simbólica puedan hacernos llegar sus significaciones irracionales (ocultas en la emoción) junto a los significados lógicos que tengan: la extensión del poema me impide copiarlo; pero acaso el lector, pese a todo, haya podido seguirme en la descripción que he intentado.

«El barranco de los pájaros» nos interesa también por otra cosa, pues la mezcla de la alegoría con la yuxtaposición de tiempos proporciona a esta última una sorpresa estructural: la de que los planos temporales yuxtapuestos (niñez, juventud, madurez, vejez de los excursionistas) se deslicen a su vez, por otra dimensión cronológica diferente, la correspondiente, no al significado alegórico como antes, sino a la literalidad del significante de esa especie: la que media entre el mañanero comienzo de la excursión y el atardecer del día siguiente, en que ésta ha dado fin.

Algo muy semejante vemos en «Juegos en la orilla», de *Palabras a la oscuridad,* sólo que aquí nos hallamos frente a un poema breve, y sobre todo, la alegoría ha desaparecido para dar paso al símbolo: primero vemos a unos muchachos que pasean alegres por las «afueras de la ciudad», a la orilla de un río; «con las horas», sin embargo, «se iba alejando la alegría»; y al regresar, iban aquellos «hablando palabras de oscuro sufrimiento». ¿Dónde se halla, en este caso, la yuxta-

posición temporal? Yace tras la significación simbólica, y como ésta, por definición, se esconde, le pasará lo mismo a la yuxtaposición. La alegría inicial de los personajes que se va, poco a poco, borrando de los rostros juveniles para terminar en unas «palabras de oscuro sufrimiento», complejo ajustado con precisión al simbólico ámbito físico en que aquél se produce (paisaje visto desde el mediodía hasta la caída de la noche), ¿no viene a simbolizar, a su vez, la pérdida de nuestra intensidad, tono y riqueza vitales con el transcurrir del tiempo, intuición radical de la poesía de Brines, precisamente? Por tanto, aunque no lo parezca, hay aquí una yuxtaposición de tiempos, que el símbolo enmascara e implica en su significado irracional. Nos hallamos, pues, ante una interesante variedad (que no constituye, sin embargo, en Brines caso único), en que el recurso, según anuncié, se muestra irracionalizado. Los jóvenes no se transforman en viejos de modo explícito, como en «El barranco de los pájaros», pero la mutación sentimental que en aquéllos se produce (el goce, primero intenso y luego débil, trocado al final en su opuesto), unido a la sucesiva correspondencia irracional entre la cambiante sentimentalidad de los personajes y la hora del día en que ésta se da, viene a simbolizar tal transformación cronológica y física. Añadamos que de nuevo aquí, como acabo de recordar, el tiempo yuxtapuesto se desliza y mueve en el interior de otra dimensión temporal distinta: la de esas pocas horas en que los muchachos del poema están actuando.

II. LA SUPERPOSICIÓN ESPACIAL

Cuando nos acercamos a la obra poética de John Keats, lo primero que nos asombra en ella es su actualidad. ¿Es

posible que este poeta haya nacido en 1795? ¡Pero si parece en muchos momentos un poeta de hoy! ¿A qué se debe esta impresión nuestra? Sin duda, a muy variadas razones, cuya exposición no viene al caso. Mas en uno de sus poemas más famosos («Ode to a grecian urn») se trata de algo que nos importa sobremanera:

> Thou, still unravish'd bride of quietness!
> Thou, foster-child of Silence and slow Time,
> sylvan historian, who canst thus express
> a flowery tale more sweetly than our rhyme:
> What leaf-fringed legend haunts about thy shape
> of deities or mortals, or of both,
> in Tempe or the vales of Arcady?
> What men or gods are these? What maidens loath?
> What mad pursuit? What struggle to escape?
> What pipes and timbrels? What wild ecstasy?
> Heard melodies are sweet, but those unheard
> are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
> not to the sensual ears, but, more endear'd,
> pipe to the spirit ditties of no tone;
> fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
> thy song, nor ever can those trees be bare;
> bold Lover, never, never canst thou kiss,
> though winning near the goal-yet; do not grieve,
> she cannot fade, though thou hast not thy bliss,
> for ever wilt thou love, and she be fair!
> Ah, happy bough! that cannot shed
> your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
> and happy melodist, unwearied,
> for ever piping songs for ever new;
> more happy love! more happy, happy love!
> For ever warm and still to be enjoy'd,
> for ever panting and for ever young;
> all breathing human passion far above,
> that leaves a heart high sorrowful and cly'd,
> a burning forehead, and a parching tongue.
> Who are these coming to the sacrifice?

To what green altar, o mysterious priest,
lead'st thou that heifer lowing at the skies,
and all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea-shore,
or mountain-built with peaceful citadel,
is emptied of its folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
will silent be; and not a soul to tell
why thou art desolate, can e'er return [11].

El poeta contempla una urna griega, donde están representadas algunas escenas campestres: unas muchachas huyen de los hombres que las persiguen; un joven toca su ca-

---

[11] Tú, novia, intacta aún de la quietud, prohijada del silencio y de las lentas horas, rústica rapsoda, que refieres un cuento florido, con dulzura mayor que en nuestra rima: ¿qué leyenda, ceñida de verdor, tiembla en tu forma? ¿Será de dioses o mortales, o de ambos? ¿En el Tempe o en valles de Arcadia? ¿Quiénes son esos hombres o dioses? ¿Qué doncellas resisten al loco perseguir? ¿Qué pugna es esa, huyendo? ¿Qué flautas y tambores? ¿Qué éxtasis salvaje?

Las músicas oídas son bien dulces, pero más dulces son las inauditas. Seguid sonando, pues, oh caramillos blandos, no al sentido, más tiernas en el alma suenen siempre canciones sin sonido. Doncel, bajo los árboles, abandonar no puedes ya tu canto y no podrán tampoco desnudarse esas ramas; enamorado audaz, no podrás besar nunca aunque tan cerca estés; mas no te apenes: ella no puede marchitarse; tu ventura no alcanzas, pero siempre amarás y será siempre hermosa.

Ah, felices, felices ramas, que vuestras hojas no podéis esparcir, ni de abril despediros. Y músico feliz, que no te cansas nunca de modular canciones siempre nuevas. Pero más feliz, más feliz ese amor venturoso, cálido siempre y no gozado aún y jadeante siempre y joven para siempre: todos alientan lejos de la pasión humana, que deja al corazón tan saciado y tan triste, la frente como el fuego y la lengua abrasada.

¿Quiénes son esas gentes que al sacrificio acuden? ¿A qué altar de verdores, oh extraño sacerdote, esa ternera guías, que muge hacia los cielos, con los flancos sedeños cubiertos de guirnaldas? ¿Qué pequeña ciudad, de la playa o del río, o alzada en la montaña, con una ciudadela muy pacífica, quedóse sin su gente esa mañana devota? Ya tus calles, oh ciudad, para siempre se verán silenciosas, y ni un alma a decirnos por qué estás tan desierta, podrá ya volver nunca.

ramillo bajo los árboles; otro corteja a una doncella; un grupo de personas acude al sacrificio de un ternerillo. Pero Keats, en lugar de localizar este escenario en la urna griega y en el siglo XIX (presente del poeta), lo ve lejos, *en otro espacio,* en un campo de la propia Grecia, y en otro tiempo, en el tiempo clásico. Estaremos, pues, en presencia de una superposición espacio-temporal, donde el plano real es la pintura de la urna contemplada en el siglo pasado, y el plano de evocación, una escena campestre en la Grecia clásica. Ahora bien: lo patético de esta compleja figuración se origina por las infiltraciones y trasvasamientos de un plano a otro: las propiedades de la esfera de realidad (el estatismo de las figuras pintadas, y, en consecuencia, la perennidad de sus actitudes) pasan a la esfera de evocación (lo que proporciona a ésta parte de ese hálito mágico que nosotros percibimos en forma de impresión estética): el caramillo hace sonar una *perpetua* canción sin notas; los árboles están *siempre* verdes, en una primavera *inmutable;* y el enamorado adora sin descanso a una hermosa muchacha *que jamás envejece.* (Este fenómeno se da, por supuesto, en otros tipos de superposición. En la superposición imaginativa o metáfora es perfectamente conocido. Cuando Góngora, o un poeta cualquiera de tradición renacentista, llama «volante nieve» a la blanca pluma de un ave, el adjetivo «volante» que califica al plano evocado, procede del plano real «pluma blanca». Por otra parte, y para aludir sólo a lo que ya conocemos, en la pág. 397 de este libro hemos visto algo semejante referido a una superposición temporal.)

La fuerte emoción del poema se engendra en la superposición espacio-temporal (que ocupa la totalidad de la pieza); pero sobre todo nace en lo que la superposición tiene de espacial. El hecho de que la escena ocurra en tiempos lejanos, aunque contribuya quizá también al efecto total, es mucho

menos importante. (Si la urna hubiese sido contemporánea del poeta, no se modificaría gran cosa la intensidad poemática.) No debe confundirnos el hecho de que la oda esté cargada de una poética sensación de tiempo. Porque, paradójicamente, esa sensación no la produce el aspecto temporal del recurso, sino su aspecto espacial: los seres que no envejecen o las hojas de los árboles que no se marchitan, etcétera, son cualidades propias de un *espacio real* (la urna) que se propaga a otro evocado (el griego). Podemos, en consecuencia, apellidar a esta superposición de espacial, y prescindir de su otro lado, el lado temporal, que también existe, aunque con menos importancia [12].

III. LA SUPERPOSICIÓN SITUACIONAL

Dentro de la genérica superposición, los dos planos coincidentes pueden ser, pues, de muy distinta naturaleza: se tratará de dos objetos *que se comparan* (superposición imaginativa o metáfora); o de dos instantes (superposición temporal), dos lugares (superposición espacial), dos situaciones (superposición situacional) o dos significados (superposición significacional) que sólo *se juntan*, sin que medie comparación consciente. Sabemos qué son las tres primeras posibilidades: ignoramos aún qué cosa sean la superposición «situa-

[12] Por tratarse de un procedimiento que ocupa todo el poema, el análisis de los cuatro elementos de la sustitución es complicado y nos llevaría mucho tiempo. Prescindo de él para mayor brevedad. Sólo quiero indicar, por su especial interés para nosotros, que el modificante, en este caso, es el título de la composición («Oda a una urna griega»). Ese título es, en efecto, el signo que nos permite entender como *figura* lo que podría tener otras interpretaciones. El hecho de ser modificante el título de una composición es frecuente, y por eso en esta nota he querido llamar sobre ello la atención del lector.

cional» y la «significacional», aunque el nombre que hemos asignado a tales hechos lo declara de modo suficiente: llamamos superposición situacional a la visión simultánea que el poeta realiza de dos situaciones diversas, una de ellas real, la otra ilusoria. Cabrán, pues, dentro del procedimiento, un par de principales direcciones: una, en que la situación ilusoria es engañosamente tomada por alguien como real; otra, en que ese «alguien» formula la situación irreal únicamente como deseo, y no como realidad efectiva.

El artificio en cuestión desborda con mucho las fronteras estrictas de un período. Fue empleado en todos los tiempos: en Juan Ramón Jiménez —lo veremos muy pronto— se produjeron casos de contornos especialmente diáfanos. Pero la continuidad en el empleo del recurso nos sorprende menos que su frecuencia. En los versos de cualquier poeta, antiguo o moderno, rastrearíamos un crecido número de ejemplos; y sin embargo, según hemos adelantado, los preceptistas los ignoraron con una ceguera tan inexplicable como tenaz.

SITUACIÓN ILUSORIA TOMADA COMO REAL

De los dos modos en que el artificio se bifurca vamos a atender sólo, por su carácter ejemplar, a uno de ellos, el más eficaz para el actual gusto estético, aunque paradójicamente sea, de hecho, el menos transitado a lo largo de la literatura: me refiero al caso en que alguien concede realidad a la situación que el lector sabe ilusoria. Una de las ilustraciones más perfectas de este caso me la han proporcionado las *Historias para niños sin corazón*, de Juan Ramón Jiménez. Los tres únicos poemas que de tal libro se hallan representados en la *Segunda antología poética* emplean, en efecto, esa técnica.

De entre ellos, el más interesante desde nuestro punto de vista es éste:

Le han puesto al niño un vestido
absurdo, loco, ridículo;
le está largo y corto; gritos
de colores le han prendido
por todas partes. Y el niño
se mira, se toca, erguido.
Todo le hace reír al mico,
las manos en los bolsillos.
La hermana le dice —pico
de gorrión, tizos lindos
los ojos, manos y rizos
en el roto espejo—: «¡Hijo,
pareces un niño rico!»
Vibra el sol. Ronca, dormido,
el pueblo en paz. Sólo el niño
viene y va con su vestido,
viene y va con su vestido.
En la feria están caídos
los gallardetes. Pititos
en zaguanes... Cuando el niño
entra en casa, en un suspiro
le chilla la madre: «¡Hijo
—y él la mira calladito,
meciendo, hambriento y sumiso,
los pies en la silla—, hijo,
pareces un niño rico!»
Campanas. Las cinco. Lírico
sol. Colgaduras y cirios.
Viento fragante del río.
La procesión. ¡Oh, qué idílico
rumor de platas y vidrios!
Relicarios con el brillo
de ocaso en su seno místico.
... El niño entre el vocerío
se toca, se mira... «¡Hijo,
le dice el padre bebido
—una lágrima en el limo

del ojuelo, flor de vicio—,
pareces un niño rico!»
La tarde cae. Malvas de oro
endulzan la torre. Pitos
despiertos. Los farolillos,
aun los cohetes con el sol vivo,
se mecen medio encendidos.
Por la plaza, de las manos,
bien lavados, trajes limpios,
con dinero y con juguetes
vienen ya los niños ricos.
El niño se les arrima,
y, radiante y decidido,
les dice en la cara: «¡Ea,
yo parezco un niño rico!» [13].

Por cuatro veces suena en la pieza el estribillo «hijo, pareces un niño rico» [14]. Cada vez que suena, el lector se emociona, y se emociona más ante la aparición de ese estribillo, ligeramente variada con respecto a las apariciones anteriores: «ea, yo parezco un niño rico». Tal es el dato que, en principio, se nos brinda y del que tenemos que partir.

¿Qué le pasa, pues, al estribillo? Dejemos para después el análisis de su última formulación y atengámonos de momento a sus tres primeros enunciados. Lo indudable es esto: en el estribillo se esconde una superposición situacional, con dos planos; plano A: la hermana, la madre y el padre del niño le creen elegantísimo; plano B: nosotros conocemos que sucede lo inverso: que el muchacho está irrisoriamente trajeado. Pero lo que nos importa es notar que al conllevar dos situaciones, el sintagma se hinche de significación, se

[13] «El niño pobre», poema 205 de la *Segunda antolojía poética*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1933, pág. 148.

[14] En su último enunciado, el estribillo sufre una leve variación, como habrá observado el lector.

halla en plétora de sentido, y esa plenitud se debe a haber adquirido el verso una masa de significación que no poseía fuera del poema. Arrancado de la composición en que consta, el estribillo sólo encierra el significado A: que el niño parece rico. En cambio, dentro de su contexto, el sintagma ofrece una doble significación. Sin perder la significación manifiesta A, se enriquece con otra B que el lector añade a lo dicho: nuestro conocimiento de que el niño lleva un atuendo desaforado, chillón.

Todo ello nos dice que el sintagma en cuestión es poético por apresar sintéticamente una realidad compleja (procedimiento de los que llamábamos C). O en otra fórmula: por destruir el carácter analítico y conceptual con que la «lengua» falsea lógicamente, genéricamente el carácter sintéticamente individual de los contenidos anímicos reales, con lo que nos produce la impresión de imitarlos con veracidad, una impresión de percepción «saturada». Y así, con una expresión única o *sustituyente* el poeta apresa lo que la «lengua» sólo lograría comunicar conceptualmente a través de dos diferentes expresiones o *sustituido*, y, por tanto, con evidente fraude de la verdad anímica, que consiste en una individualizada síntesis. Ahora bien: si sacamos el sustituyente fuera de su contexto, nos hallaríamos ante el *modificado*, porque su esencial disemia habría de desvanecerse.

¿Y el *modificante?* ¿De dónde procede el súbito enriquecimiento del sintagma con un plano B? El plano B está provocado, existe en nosotros por noticia de los primeros versos del poema:

> Le han puesto al niño un vestido
> absurdo, loco, ridículo;
> le está largo y corto; gritos
> de colores le han prendido
> por todas partes.

Tal será, pues, el modificante.

Todo esto vale, según anunciábamos, para las tres primeras apariciones del estribillo. Pero si quisiéramos examinar su cuarto y último enunciado, nos encontraríamos con que nuestra impresión poética era esta vez más intensa que en las anteriores. Un análisis más apurado nos haría comprender que esta mayor intensidad deriva de un más copioso apilamiento de estratos situacionales. Siguen existiendo los que acabamos de indagar, el A y el B. Pero se nos ofrece un tercero C: que el niño, al oír tan reiterados elogios, acaba haciéndoles caso y convenciéndose de la inmejorable apariencia de sus vestidos; y aun, p. ej., un estrato D: que nuestro infantil personaje se ha llenado por ello de un inocentísimo y por ello conmovedor orgullo. El estribillo, por consiguiente, a través de la nueva vía situacional, se concentra más aún, y de esa elevada concentración nace la superior intensidad de nuestro sentimiento [15].

Hablábamos más arriba de la frecuencia del recurso, de su empleo en las épocas más diversas. En efecto, el artificio se da en Lope:

> huir el rostro al claro desengaño,
> beber veneno por licor suave,
> olvidar el provecho, amar el daño;
> creer que un cielo en un infierno cabe,
> dar la vida y el alma a un desengaño.
> Esto es amor: quien lo probó lo sabe [16].

---

[15] Ya que, según hemos de decir más adelante, un instante de tipo C, o sea, de tipo sintetizador es más poético cuantas más significaciones posea.

[16] Esos versos muestran seis distintas superposiciones situacionales. Por ejemplo, en el verso «beber veneno por licor suave», existen estos dos estratos: A) el amante ingiere una bebida creyendo que es licor suave; B) no es licor suave sino veneno.

Se da en Quevedo, cuando habla de un arroyo:

De vidrio en las lisonjas divertido,
gozoso vas al monte; y, despeñado,
espumoso encaneces con gemido.
No de otro modo el corazón cuitado,
a la prisión, al llanto se ha venido,
alegre, inadvertido y confiado [17].

O de una fuente risueña:

Tú de su imagen eres siempre avara,
yo pródigo de llanto a tus corrientes,
y a Lísida del alma y fe más rara.
Amargos, sordos, turbios, inclementes
juzgué los mares, no la amena y clara
agua risueña y dulce de las fuentes [18].

Se da en Bécquer:

Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte. —¡Oh ven, ven tú! [19].

Se da en Antonio Machado:

Poetas con el alma
atenta al hondo cielo,

[17] Los planos situacionales son: A) el corazón cuitado del poeta ha ido «alegre, inadvertido y confiado» a la prisión, al llanto; B) pero debiera haber ido triste, desconfiado.

[18] El poeta califica de «amena», «clara», «risueña» y «dulce» el agua de las fuentes. Ahí tenemos el plano A. Pero simultáneamente el lector percibe, como al trasluz, el plano B: que esas aguas son en verdad, por sus efectos, todo lo contrario: amargas, sordas, turbias e inclementes.

[19] Situaciones superpuestas: A) Bécquer pide el amor de esa mujer incorpórea, diciendo: «¡Oh ven, ven tú!»; B) conocemos que ese deseo no puede cumplirse, porque la aérea dama lo ha comunicado con anterioridad: «no puedo amarte», dijo al poeta.

en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.
El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco[20].

Y hasta lo hallamos en el teatro. Una comedia del escritor inglés contemporáneo Priestley, *Time and the Conways*, la usa en toda su última parte. Para hacer brotar la superposición, el autor se ha servido de un eficaz recurso: el primer acto nos introduce en la vida de unas muchachas; el segundo ocurre bastantes años después; pero en el acto tercero la acción se retrotrae a un tiempo anterior, y vuelven a asomar ante nuestros ojos las mismas mujeres en mayor juventud. Es decir: el acto tercero se refiere a unos hechos que cronológicamente anteceden a los del acto segundo, aunque sean posteriores a los del primero. De este modo, cada vez que en la tercera jornada uno de los personajes formula con la mayor firmeza un propósito suyo para lo porvenir (lo que sucede a menudo) nosotros sabemos, por el segundo acto, que este propósito no se ha de realizar nunca, y las descargas poéticas se hacen así frecuentes. Empleando nuestra terminología, diríamos que el acto segundo es el *modificante* del tercero.

(De esa superposición de situaciones que hay en la obra se desprende una acusada impresión de tiempo. Pero ello no

[20] Plano A: nuestra imagen es vista, es interpretada, como grotesca; plano B: no es, en realidad, grotesca.

es más que una consecuencia, importante sin duda, del procedimiento esencial que hemos considerado.)

Idéntica técnica veo en otras obras teatrales. Por ejemplo, en *Death of a salesman*, de A. Miller. También aquí el trastorno en la exposición cronológica de los hechos acarrea la superposición situacional (con correspondiente efecto temporal), porque los espectadores conocen de antemano como fracasados en el futuro los deseos que a cada paso manifiesta el personaje.

De otra parte, si la estratificación de situaciones en un solo signo es frecuente en la poesía, como hemos intentado mostrar, lo es más característicamente aún en la comicidad, sobre todo èn la comicidad del teatro.

IV. LA SUPERPOSICIÓN SIGNIFICACIONAL

DEFINICIÓN DE LA SUPERPOSICIÓN SIGNIFICACIONAL

Acerquémonos ahora a una composición de Vicente Aleixandre que nos hará ver con claridad, según creo, un tipo de superposición diferente, nunca descrito ni clasificado antes, me parece, y al que me veo obligado a bautizar aquí con el nombre de «superposición significacional», a falta de otro más correcto y preciso. Consiste en el empleo de una palabra o de un sintagma que mira hacia dos horizontes de significación *lógica*, dos horizontes, por tanto, nada vagos, definidos perfectamente los dos, y de modo inmediato, en nuestra mente (y esto nos dice que no se trata de un símbolo disémico, en el que, por el contrario, uno de sus dos sentidos es siempre «irracional»), ninguno de los cuales, además, es re-

sultado de una «ilusión» (y esto nos dice que no se trata de una superposición situacional). El vocablo afectado por tal recurso contiene el sentido que le es ordinario, pero a la par encierra un sentido de que en la «lengua» carece, *insuflado este último por otros signos poemáticos* que son su modificante, cosa, la que acabo de decir, que, como veremos, resulta esencial al procedimiento.

Leamos «El alma» de la aleixandrina *Historia del Corazón*. Advierto de entrada que el «alma» a la que el poeta alude es, paradójicamente, el cuerpo. No hay un alma separada del cuerpo, se nos indica, sino que el cuerpo es, a la vez, alma; es el alma misma hecha tangible. Esta concepción del segundo Aleixandre no puede extrañar a ningún lector suyo que conozca la creciente espiritualización de la materia en que consiste, en un aspecto, el desarrollo de su obra. Copiaré el poema entero para hacerlo ver:

El día ha amanecido.
Anoche te he tenido en los brazos.
Qué misterioso es el color de la carne.
Anoche más suave que nunca.
Carne soñada.
Carne casi soñada.
Lo mismo que si el alma al fin fuera tangible.
Alma mía, tus bordes,
tu casi luz, tu tibieza conforme...
Repasaba tu pecho, tu garganta,
tu cintura: lo terso,
lo misterioso, lo maravillosamente expresado.
Tocaba despacio, despacísimo, lento,
el inoíble rumor del alma pura, del alma manifestada.
Esa noche abarcable; cada día, cada minuto, abarcable.
El alma con su olor a azucena.
Oh, no: con su sima,
con su irrupción misteriosa de bulto vivo.
El alma por donde navegar no es preciso,
porque a mi lado extendida, arribada, se muestra

como una inmensa flor; oh, no, como un cuerpo maravillosamente investido.

Ondas de alma... alma reconocible.
Mirando, tentando su brillo conforme,
su limitado brillo que mi mano somete,
creo,
creo, amor mío, realidad, mi destino,
alma olorosa, espíritu que se realiza,
maravilloso misterio que lentamente se teje,
hasta ser como un cuerpo,
hasta ser un cuerpo,
comunicación que bajo mis ojos miro formarse,
organizarse,
y conformemente brillar,
trasminar,
trascender,
en su dibujo bellísimo,
en su sola realidad de cuerpo advenido:
oh dulce realidad que yo aprieto, con mi mano, que por una manifestada suavidad se desliza.

Así, amada mía,
cuando desnuda te rozo,
cuando muy lento, despacísimo, regaladamente te toco.
En la maravillosa noche de nuestro amor.
Con luz, para mirarte.
Con bella luz porque es para ti.
Para engolfarte en mi dicha.
Para olerte, adorarte,
para, ceñida, trastornarme con tu emanación.
Para amasarte con estos brazos que sin cansancio se ahorman.
Para sentir contra mi pecho todos los brillos,
contagiándome de ti,
que, alma, como una niña sonríes
cuando te digo: «alma mía»...

La comprobación del fenómeno no requiere mayor esfuerzo de nuestra parte, porque el recurso se ve en seguida.

Es en el final del poema, exactamente en su último verso, donde se produce: la expresión «alma mía» no tiene allí el significado que le es habitual; o mejor dicho, tiene el significado habitual, pero además tiene otro que no le corresponde habitualmente.

Los amantes suelen llamar «alma mía» al objeto de su amor. Este cariñoso apelativo es ya metafórico, pero esa imagen se ha repetido tanto a lo largo del tiempo que en nuestra sensibilidad casi no suena como tal. Se halla, pues, en vías de lexicalización, y su sentido equivale, aproximadamente, al que «amor mío» posee.

Cuando Aleixandre exclama: «alma mía», en el último versículo de su poema, quiere decir también eso: «amor mío». Pero simultáneamente el poeta nos está significando con tales palabras algo completamente diferente: que el cuerpo de la amada es espíritu, es *alma*. Esta significación segunda se desprende, como sabemos, de una serie de frases, que a lo largo del poema han ido reiterando la idea de que el cuerpo y el alma son una misma cosa. Esas frases, en su conjunto, constituyen, pues, el *modificante* de la expresión postrera. Helas aquí:

> Carne casi soñada.
> *Lo mismo que si el alma al fin fuera tangible.*
> Alma mía, tus bordes...
> ....
> Tocaba despacio, despacísimo, lento,
> el inoíble rumor del alma pura, del alma manifestada.
> Esa noche abarcable; cada día, cada minuto, abarcable.
> ....
> El alma...
> se muestra... como un cuerpo maravillosamente investido...
> alma olorosa, espíritu que se realiza
> hasta ser como un cuerpo,
> hasta ser un cuerpo...

Que, alma, como una niña sonríes
cuando te digo: «alma mía».

A su vez, el *modificado* está constituido por el sintagma «alma mía» fuera del poema, con una significación simple o lógica; mientras el *sustituyente* es ese mismo sintagma sumergido en su contexto; o sea, con la doble significación que he procurado señalar. Y, por último, el *sustituido* estaría formado por una enumeración analítica de un par de frases, cada una de las cuales retuviera uno de los dos sentidos que se condensan en el sustituyente. Por ejemplo:

«cuerpo mío, eres alma».

Exponer ahora por qué este medio expresivo nos emociona no sería sino repetir lo que hemos dicho con anterioridad. La explicación que hemos dado a la superposición situacional (y antes a los desplazamientos calificativos, a los signos de indicio y al símbolo disémico) vale también para el recurso que ahora indagamos, puesto que todos estos artificios coinciden en su función sintética C, que destruye el orden analítico de la lengua y de este modo, la síntesis producida, al hallarse fuera de la «lengua» y ser, por ello, «individualizadora» y no conceptual, nos da la impresión de imitar con fidelidad un posible contenido anímico real, también individual y sintético. O de otro modo: nos da la impresión de una percepción «saturada».

DIFERENCIAS ENTRE «SUPERPOSICIÓN SIGNIFICACIONAL» Y «JUEGO DE PALABRAS»

Probablemente el lector habrá pensado en el juego de palabras como procedimiento similar al descrito. Y no es-

taría mal la aproximación si, al mismo tiempo que en las semejanzas, insistimos en las evidentes e importantes diferencias que alejan a ese conocido y frecuentado recurso de la insólita y nunca descrita (hasta donde yo alcance) superposición significacional. Por lo pronto, diferencias esenciales de fondo: los juegos de palabras son, precisamente, eso: juegos del ingenio y de la razón, y juegos, además, frecuentemente fríos. La superposición significacional, por el contrario, anda lejos de todo juego: no está al servicio del ingenio, sino de la emoción. No «juega», en efecto, con la polisemia que las palabras potencialmente tienen desde antes de ser usadas por el poeta o por el humorista; esto es, no «juega» con la polisemia que en el diccionario los vocablos utilizados poseen, puesto que la segunda significación que en la superposición significacional el sintagma adquiere de súbito *es algo que éste previamente no tenía y que el contexto le confiere.* He ahí, pues, otra discrepancia entre ambos artificios, que esta vez es reconocible objetivamente de modo inmediato, por tratarse de una discrepancia manifestada en la forma, aunque en relación con la otra antes mencionada, de fondo. Pues el hecho primeramente enunciado de que la superposición significacional no nos dé una simple impresión de ingenio se conecta visiblemente con el hecho enunciado en segundo lugar de que tal procedimiento no se dedique a «jugar» con la diversidad semántica de la voz o voces movilizadas por el autor, inexistente para ella o ellas fuera del poema. Y aún veríamos una tercera nota en la que los artificios comparados se oponen: en los juegos de palabras, el sujeto de la dicción *ignora o hace como si ignora* (y ello influye también en la impresión «ingeniosa» que el recurso nos da) la duplicidad del sentido, que el lector o espectador, en cambio, ha de recoger y saborear. El protagonista del juego de palabras (sea el autor, o sea un personaje) se apoya en

uno de los posibles sentidos de ellas, precisamente en el menos malicioso, fingiendo entregarse o entregándose a él por entero, sin margen alguno para una diversa interpretación, en espera, eso sí, por parte del autor, de que el oyente, con menos inocencia, obtenga de aquellas frases lo que el protagonista en cuestión, aparentemente al menos, no saca: la segunda intención que podría corresponderles. Nada de esto pasa en la superposición significacional, donde el personaje poemático jamás simula ignorancia, y menos aún puede ignorar la doblez semántica de la que son, en cambio, conscientes los lectores. En este aspecto, compárese con la superposición significacional del texto aleixandrino antes copiado el cómico juego de palabras, especialmente ejemplar, que vemos en la comedia de Pedro Muñoz Seca *Usted es Ortiz*. Se narra en ella la ingeniosa treta que un tal Amaranto ha urdido para conseguir casarse con la inconsolable (y rica) viuda de Ortiz: fingir que en su cuerpo ha encarnado el espíritu del difunto. He aquí el diálogo que Valentina y Amaranto entablan:

VALENTINA. Perdóname. Es que yo creía que tú no eras tú.
AMARANTO. ¿Por quién me habías tomado?
VALENTINA. Por el otro. Yo creía que los muertos no volvían jamás,
yo creía que tú no eras tú. *Que eras un vivo* [21].
Yo sólo veía en ti a Amaranto.

La frase «que eras un vivo» encierra un juego de palabras, porque en ella la palabra «vivo» se emplea en dos sentidos completamente diferentes: uno, el que Valentina exclusivamente pretende significar (que Amaranto no era el difunto Ortiz, sino alguien que no había fallecido), y otro, que es el recibido por el público junto al primero (que Amaranto era

[21] El subrayado es mío.

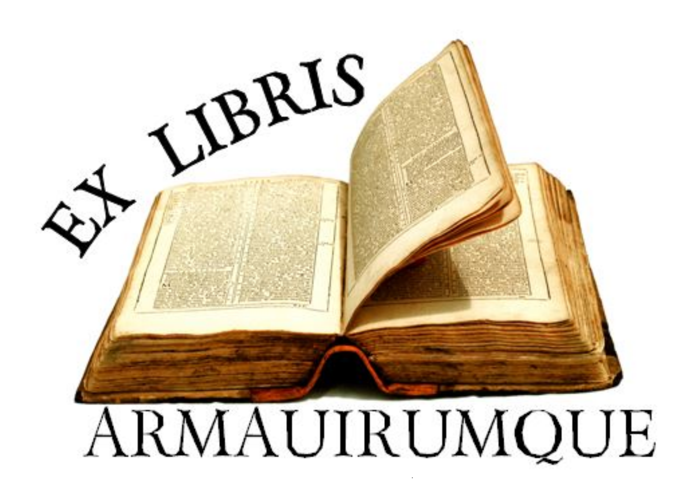
un sinvergüenza, un «vivo»). En este caso, Valentina es inocente por completo del juego de palabras que, paradójicamente, protagoniza. En otros casos, cuando el personaje que habla es alguien que figura ser el autor, la «inocencia», claro es, no puede darse más que en un plano que es imaginario en segundo grado, pues entonces el personaje no sólo *finge* ser el autor, sino que, por añadidura, finge ser un autor *inexistente,* hijo también de la fantasía del arte: un autor que desconociese el susodicho juego de palabras. De otro modo: lo que el personaje imaginario está representando y fingiendo en tal caso es otro personaje literario y no real: el «Autor Ingenuo».

Si tomamos ahora, no un ejemplo cómico como el anterior, sino un ejemplo poético, y pudiésemos mostrar en él lo mismo que acabo de señalar en el fragmento de Muñoz Seca, nuestra tesis se manifestaría con más evidencia. He aquí un texto de Blas de Otero, en que, además, cual ave rara, el juego de palabras, aunque ingenioso de suyo, no está usado en frío:

> Oh Ludwig van Beethoven,
> dime qué ven, qué viento entra en tus ojos,
> Ludwig, qué sombras van o vienen, van
> Beethoven...

Blas de Otero utiliza al final del tercer verso, y aprovechando el encabalgamiento, un término, «van», que el lector percibe como un juego de palabras, pues, por un lado, el vocablo es interpretado como «partícula que forma parte del apellido» (van Beethoven), mientras por otro se interpreta como la tercera persona del plural del presente de indicativo del verbo «ir», en virtud de la pausa del final del verso, unida a la palabra «van» anterior, que esta vez sí es verbo. Ahora bien: aunque Blas de Otero, por ser el autor, no des-

conoce ni puede desconocer esa pluralidad semántica, el personaje que habla en el poema y que figura ser Blas de Otero hace como si la desconociese: simula ignorar la segunda significación y retener sólo la primera. Como es notorio, el protagonista poemático tiene aquí un papel en el fondo no diferente, aunque en la forma mucho más complejo, que el cumplido por Valentina en la comedia de Muñoz Seca antes comentada: el papel de decir algo que pudiese ser entendido de otro modo a como el propio sujeto de la dicción lo entiende. Nada de esto ocurre, repito, en la superposición significacional, y ello otorgaría, sin más, a este recurso, aunque no existiesen los otros dos rasgos diferenciales que antes apuntábamos, aquella independencia con respecto al juego de palabras que hemos empezado por afirmar.



Capítulo XIII

EL DINAMISMO EXPRESIVO

I. LAS LEYES DEL DINAMISMO EXPRESIVO

UN PROCEDIMIENTO INVISIBLE: EL DINAMISMO EXPRESIVO. DINAMISMO POSITIVO Y DINAMISMO NEGATIVO

Es sabido que la adecuación del ritmo o de la materia fonética o de la sintaxis a la representación correspondiente puede producir un efecto poético. Pero a veces logra los mismos fines otro tipo de adecuación que, hasta donde yo sepa, no había sido investigado nunca: el dinamismo no rítmico de las expresiones. Se trata, pues, de un dinamismo (nótese) *que no viene del ritmo.* Parece como si esas expresiones poseyesen dinamismo *por sí mismas.* Diremos que una frase posee dinamismo positivo de esa especie si si estructura *nos obliga* a una lectura rápida, y que, por el contrario, posee dinamismo negativo si esa misma estructura nos obliga a una lectura lenta; lentitud o rapidez que serán, insisto, poéticamente expresivas, al ajustarse con fidelidad a la *significación* de la frase. Ahora bien: como ajuste tal, aunque lo sintamos en su efecto estético, es imperceptible a la razón lectora, ante nuestros ojos no aparecerá ningún artificio retórico al que achacar la emoción reci-

bida, pues el único artificio que hay, en nuestra hipótesis, es esa correspondencia dinámica del fondo y la forma, que según he afirmado no podemos ver.

El carácter especialmente «discreto» del procedimiento en cuestión hace que su estudio nos interese sobremanera, ya que los textos que lo utilizan parecen contradecir nuestra doctrina y ser excelentes ejemplos de esa poesía puramente enunciativa, cuya existencia hemos negado.

Pero el trabajo que nos proponemos requiere una indagación previa, ya que, como dijimos, se trata de un campo que no ha sido todavía explorado y ni aun señalado a la investigación. Lo que inicialmente nos preocupará, en consecuencia, es intentar enunciar en seguida y precisar después la ley general por la que ha de regirse el dinamismo de que hablamos.

LA LEY GENERAL DEL DINAMISMO EXPRESIVO

Lo primero que se nos ocurre es pensar que el dinamismo positivo del lenguaje (que acelera, vuelvo a decir, el período) ha de estar encomendado a las partes de la oración que transportan nociones *nuevas* (verbos principales y nombres propios o sustantivos), ya que la aparición de novedades de significación nos hará sentir el pensamiento como móvil, mientras que, al revés, el dinamismo negativo (retardatario de la expresión) será cosa, por razones opuestas, de aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.). Si decimos «casa», «bosque», «perro» o «leo», «castigo», «llueve», nuestra mente percibe con claridad los conceptos que esas palabras llevan consigo. En cambio, no adquiriremos noción alguna con vocablos como «grande», «negro» [1], «can-

[1] Sólo se obtendrán nociones si se sustantivan esos adjetivos: «lo

sadamente». Estas voces precisan de un soporte que las sostenga: «perro negro», «leo cansadamente», etc.

Por otra parte, como la repetición de una palabra dentro de la frase no aporta ninguna noción nueva al discurso, parece evidente que el valor dinámico de las reiteraciones sea negativo. Entrarán, pues, a engrosar el grupo formado por los adjetivos y los adverbios.

Ya tenemos formulada, en rápida síntesis, la norma general del dinamismo. Pero la realidad práctica del lenguaje es algo mucho más complejo.

DINAMISMO DEL VERBO

Establecíamos para el verbo una regla que hemos de comprobar. Indicábamos que poseía cargas positivas de dinamismo. Si esto es cierto, la reunión de varios verbos hará más rápida la expresión:

> Acude, corre, vuela,
> traspasa la alta sierra, ocupa el llano,
> no perdones la espuela,
> no des paz a la mano,
> menea fulminando el hierro insano.
>
> (Fray Luis de León: «Profecía del Tajo»)

El ejemplo aducido parece mostrarlo así: nótese la agitación y movilidad que los verbos comunican a la frase. A pesar de todo, nuestras anteriores palabras deben ser matizadas con algunas especificaciones. Pues lo dicho vale para los verbos principales, mas no para los subordinados. Los ver-

---

negro», «lo grande». Creer que «negro» o «blanco» nos proporcionan nociones es una ilusión psicológica basada en el hecho de que al oír esos adjetivos, así sueltos y fuera de su obligado contexto sustancial, inmediatamente *los entendemos sustantivados.*

bos subordinados no aportan al discurso nuevos conceptos: sólo modifican o limitan la acción del verbo principal. Si expresamos que «los hombres pasean cuando hace sol», no formulamos propiamente dos conceptos, «pasear» y «hacer sol», sino únicamente uno, «pasear», limitado por otro, «hacer sol». Por tanto, la subordinación del verbo arranca de éste todo dinamismo positivo, y aun le carga de dinamismo negativo:

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente
entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura
te besara
por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
ese cuerpo que ahora resuena mío, mío, poblado de mis voces
profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo,
oh cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.
Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehusa
mi amor —el nunca incandescente hueso del hombre—.
Y que una zona triste de tu ser se rehusa,
mientras tu carne entera llega un instante lúcido
en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de
tu mano,
de tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas hondas, totales, donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

(«Mano entregada», de *Historia del Corazón*)

Más adelante hemos de volver sobre este poema de Vicente Aleixandre. Por ahora conformémonos con observar la lentitud de la sintaxis. Y, sin embargo, existen 22 verbos. El

secreto de esa morosidad expresiva radica en que sólo dos de ellos (el verbo «ser» del primer versículo y el verbo «saber» del décimo) son principales, e incluso estos que lo son carecen en su significación de toda noción dinámica. Los 20 restantes son subordinados, y su efecto resulta retardatario.

Después de este análisis parece ocioso decir que los verbos que no se hallen en forma personal carecerán de valores dinámicos positivos, por actuar como simples modificadores de otro principal. Pero ocurre que a veces verbos principales, psicológicamente, actúan, en cierto modo, como gerundios de un verbo próximo. Cuando Aleixandre dice:

Sí: te veo en la sombra, te adivino, te palpo...
(«Separación», inédito en libro)

sentiremos que, si hay tres verbos, existe una acción tan sólo. Ese verso, psicológicamente, repito, equivaldría a una frase como ésta: «Te veo, o, mejor dicho, no te veo: te adivino palpándote». Es decir: los tres verbos pueden reducirse a uno solo: «adivinar palpando». En consecuencia, «ver» y «palpar» no tendrán cargas de dinamismo positivo, sino de dinamismo negativo: de ahí, la lentitud de ese verso, perceptible en su lectura, si ésta no es, de hecho, incorrecta.

DINAMISMO DEL NOMBRE

Algo semejante ocurre con los nombres, sustantivos o propios. En la mayor parte de los casos siguen la regla que hemos dado, y la acumulación de nombres dota al período de velocidad:

Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras...
(Fray Luis de León: «Profecía del Tajo»)

Días, noches, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas [2],
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían: sabedlo.

(«Se querían», de *La Destrucción o el Amor*, de Vicente Aleixandre)

En cambio, es evidente que ciertas cláusulas cargadas de nombres no poseen velocidad, sino lentitud:

Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos...
Un océano sin origen que envía
ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes de un mar
que no se acaba y que siempre jadea en sus orillas...

(«Destino de la carne», de *Sombra del Paraíso*)

¿En qué consiste esta diferencia de resultados? ¿Por qué la serie de sustantivos origina en «Destino de la carne» lentitud, mientras en los versos de Fray Luis antes citados y en «Se querían» hace más veloz la frase? En las dos enumeraciones de «Destino de la carne» que hemos copiado, el poeta no expresa una sucesión de realidades distintas entre sí, sino que los *sustantivos allí presentes son imágenes que encubren una misma realidad*. Ahora empezamos a comprender. Cuando el poeta decía:

Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos...
Ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes de un mar...

estaba repitiendo el mismo concepto («cuerpos humanos») bajo una serie de imágenes: ondas, espumas, rocas, etc. Por

---

2 Este segundo verso está formado no por sustantivos, sino por adjetivos. Pero tales adjetivos poseen una peculiaridad que tocaremos más adelante: estar climáticamente graduados. Y ese clímax en que se hallan hace que la expresión se acelere en vez de demorarse (véanse las págs. 438-441).

tanto, se trataba de un caso especial de reiteración y caía bajo la ley de ésta. Si la reiteración produce lentitud, una sucesión de imágenes encubridoras de un mismo plano real había de producir efectos similares, esto es, había de demorar el período.

DINAMISMO DEL ADJETIVO

Ya sabemos: los adjetivos van cargados de dinamismo negativo, y por ello su acumulación alterará la frase en el sentido de la morosidad:

Y vi a la nube alejarse, densa, oscura, cerrada,
silenciosa, hacia el meditabundo ocaso sin barreras...
(«No basta», de *Sombra del Paraíso,* de Aleixandre)

Sin embargo, nos encontramos muchas veces con que un complejo de adjetivos tiene el efecto contrario: comunicar rapidez a la cláusula. Acordémonos de aquel verso copiado no hace mucho:

...ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas...

Leamos también estos otros:

Allí nacían cada mañana los pájaros,
sorprendentes, novísimos, vividores, celestes...
(«Criaturas en la aurora», de *Sombra del Paraíso,* de Aleixandre)

Ello se debe a que en los dos ejemplos citados los adjetivos están graduados hacia un clímax. En uno se pasa de lo *nuevo* a lo *perpetuo;* en otro, de lo *sorprendente* a lo *celeste.* Hay en ambos una gradación ascensional, por lo que los calificativos se cargan de un valor en cierto modo exclamativo, es decir, se cargan de un valor dinámico.

CLÍMAX, GRADACIÓN DESCENDENTE Y EXCLAMACIÓN

El clímax o gradación ascendente y la exclamación tienen, pues, dinamismo positivo; ocurre exactamente lo opuesto con la gradación descendente, y todo ello por causas meramente psicológicas. Nuestro espíritu e incluso nuestro cuerpo tienden a interpretar la tristeza por medio de la lentitud y la alegría por medio de la velocidad (términos ambos relativos, como es de suponer); y así los ritmos lentos son especialmente aptos para la expresión fúnebre, lo mismo en poesía que en música, y al revés, los ritmos rápidos (es sabido que en la nomenclatura musical éstos se llaman significativamente «allegros»). Nuestro cuerpo hace algo similar: la tristeza definitiva y sin solución propende a paralizarnos en la misma medida en que propendemos a la agitación cuando estamos gozosos. Y es que psicológicamente la tristeza supone quietud y al contrario la alegría, pues en la tristeza, al percibir al mundo como enemigo, nos cerramos a él y, consiguientemente, nos inmovilizamos en nuestra hermética interioridad, mientras en la alegría, al entender como benévola a la realidad, nos sentimos atraídos y movidos hacia ella. Y es este movimiento y aquella inmovilidad lo que el músico, el poeta y también nuestro cuerpo traducen simbólicamente a sus respectivas esferas.

Ahora bien: como por tales razones, nuestra intuición identifica, de algún modo, la alegría y sus afinidades afectivas con el dinamismo positivo y la tristeza o sus alrededores sentimentales con el dinamismo negativo, se nos impone como muy natural que aquello que en la lectura esa intuición experimente como alegre tienda psicológicamente a ser expresado apresurando la dicción, y demorándola lo que experimente como triste.

Pero sucede que en principio y de modo irreflexivo lo que está colocado en alto nos parece bueno, y, por tanto, gozoso, por motivos igualmente psicológicos, o tiende a parecérnoslo, e inversamente lo que se halla en situación inferior. Las mismas palabras «inferior» y «superior» retienen en muchos idiomas esta intuición primigenia, y lo propio acontece con todos los verbos que expresan la idea de ascenso o descenso. No se dice que el coronel «descendió a general» sino que «ascendió». Si Cristo ascendió a los Cielos, y si ingenuamente se supone que el Cielo con mayúscula está en el cielo sin ella (significativa confusión lingüística, por otra parte, en que incurren numerosos idiomas) es porque algo de tanta excelencia no podría localizarse sino en el mejor lugar: arriba. A mi juicio, las identificaciones intuitivas:

alto, arriba, subir = bueno, alegre

y

bajo, abajo, descender = malo, triste,

se deben a experiencias de carácter muy primario que (en obediencia a una de las leyes fundamentales de la mente primitiva en que consistimos cuando situados en plena espontaneidad) nosotros generalizamos. Quien está en una cima abarca y señorea no sólo con la vista, sino, incluso, físicamente; se perfecciona y completa en cuanto que ve y en cuanto que domina, y, en consecuencia, vive un cierto género de plenitud. Al contrario, quien está abajo; de modo que nosotros llegamos con toda naturalidad (por extensión primaria hasta el todo de lo que sólo es propio de la parte) a las groseras pero evidentes ecuaciones dichas.

Refiramos ahora todo ello al análisis del efecto que en punto a dinamismo producen en el lector la ascensión o descenso graduales. Como por lo ya expuesto, y, repito, en trance puramente intuitivo, *asimilamos la ascensión a la ale-*

gría, y la alegría a la velocidad, no puede sorprendernos que el clímax o gradación *ascendente* posea, en principio, dinamismo positivo, en tanto que lo tenga negativo por razones rigurosamente opuestas la gradación *descendente.* De igual modo, bien que con menor complicación, las exclamaciones, cuando lo son de dicha, deben contribuir, igualmente en principio, a acelerar el período en que se encuentren.

Debo añadir aún que las gradaciones (en sus dos tipos) «pueden» más que cualquier otro procedimiento en cuanto al efecto que estudiamos. Significo con esto que un «descenso» gradual hará lenta la frase, aun cuando esté compuesto de un cúmulo de nombres, y que, como hemos comprobado, un clímax la apresurará, incluso en el caso de que se halle formado, digamos, por un conjunto de adjetivos. Puesto que lo segundo lo hemos ejemplificado ya («ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas»; pájaros «sorprendentes, novísimos, vividores, celestes»), ejemplifiquemos sólo lo primero. Los tercetos de un conocido soneto gongorino dicen así:

Goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o vïola truncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

El endecasílabo final es de notoria lentitud, bien que se acumulen en él nada menos que cinco sustantivos, por la progresión descendente con que éstos se ordenan.

II. ADECUACIÓN DEL DINAMISMO EXPRESIVO A LA REPRESENTACIÓN POÉTICA: EJEMPLOS

El análisis realizado en el subcapítulo anterior nos ha preparado para poder estudiar en su concreción la expresividad del dinamismo. Tomaré cuatro poemas de Aleixandre y dos fragmentos poemáticos de Rubén Darío, de los cuales unos se hallan afectados de lentitud en toda o casi toda su extensión y los otros, al contrario, afectados del mismo modo por la expresiva rapidez. El primero que someteremos a investigación será «Destino de la carne», pieza perteneciente a *Sombra del Paraíso,* de Vicente Aleixandre:

EJEMPLO PRIMERO: «DESTINO DE LA CARNE»

No, no es eso. *No miro*
del otro lado del horizonte un cielo.
No contemplo unos ojos tranquilos, poderosos,
que aquietan a las aguas feroces que aquí braman.
No miro esa cascada de luces que descienden
de una boca hasta un pecho, hasta unas manos blandas,
finitas, que a este mundo contienen, atesoran.
Por todas partes veo cuerpos desnudos, fieles
al cansancio del mundo. Carne fugaz que acaso
nació para ser chispa de luz, para abrasarse
de amor y ser la nada sin memoria, la hermosa redondez
de la luz.
Y que *aquí está, aquí está* marchitamente eterna,
sucesiva, constante, *siempre, siempre* cansada.

Es inútil que un viento remoto, con forma vegetal, o una
lengua,
lama despacio y largo su volumen, lo afile,
lo pula, lo acaricie, lo exalte.
Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos

que a la orilla del mar conciencia *siempre*
tenéis de que la vida *no* acaba, *no*, heredándose.
Cuerpos que, mañana repetidos, infinitos, rodáis
como una espuma lenta, desengañada, *siempre.*
Siempre carne del hombre sin luz. *Siempre* rodados,
desde allá, de un océano sin origen que envía
ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
de un mar que no se acaba y que siempre jadea en sus orillas.

Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonáis la carne,
la vida, sin esperanza, monótonamente iguales bajo los cielos hoscos que impasibles se heredan.

Sobre ese mar de cuerpos que aquí vierten sin tregua, que aquí rompen
redondamente y quedan mortales en las playas,
no se ve, no, ese rápido esquife, ágil velero
que con quilla de acero rasgue, sesgue,
abra sangre de luz y raudo escape
hacia el hondo horizonte, hacia el origen
último de la vida, al confín del océano eterno
que humanos desparrama
sus grises cuerpos. Hacia la luz, hacia esa escala ascendente de brillos
que de un pecho benigno hacia una boca sube,
hacia unos ojos grandes, totales que contemplan,
hacia unas manos mudas, finitas, que aprisionan,
donde cansados siempre, vitales, aún nacemos.

(De *Sombra del Paraíso)*

LOS VEINTISIETE PRIMEROS VERSÍCULOS: TÉCNICA DILATORIA

Se trata, indudablemente, de uno de los más desengañados poemas de nuestra literatura, donde el desengaño, aun-

que referido a objetos distintos, ha sido tema importante y característico, sobre todo en ciertas épocas: Edad Media, barroco. En la Edad Media, si había desengaño, ese desengaño era desengaño del mundo y de la vida terrena del hombre, considerada como «valle de lágrimas». Pero tras él, tras ese tiempo de limitación y dolor temporales, se abría el orbe de la plenitud y de la eternidad. El desengaño barroco se dirigía hacia la «naturaleza» (la naturaleza física, y también la naturaleza moral del hombre). Pero igualmente quedaba el consuelo del más allá. En cambio, a partir *sobre todo* del siglo XVIII en Europa, y del XIX en España, la expresión literaria puede mostrar en características ocasiones la crisis de la fe religiosa y el desengaño puede ir por ahí. La poesía de Bécquer, por ejemplo, ha perdido parte de aquella luz que alumbraba aún el corazón de nuestro barroco. Rubén Darío ignora «adónde vamos y de dónde venimos». Antonio Machado se contempla a sí mismo como «buscando a Dios entre la niebla». Asoma la agonía religiosa de un don Miguel de Unamuno. El desencanto, el verdadero pesimismo, hace su aparición: he aquí el poema de Aleixandre que acabo de transcribir. ¿Qué es el hombre? Una ola, un cansado sucederse de espumas, una sempiterna vuelta, un «eterno retorno» de la misma situación de desesperanza. El hombre es la *repetición* monótona del hombre. Su tristeza, una réplica de otra y otra tristeza anteriores.

He creído necesaria esta breve digresión para poder ahora intentar un estudio del estilo que el poeta ha usado en esta pieza. El tema ya lo hemos visto: el hombre no tiene un final de celeste paraíso; eternamente vivo en la especie perpetuada, el hombre es una *repetición* agónica. Coherentemente, *repetición* agónica es toda la sintaxis que el poeta utiliza para transmitirnos esa desconsoladora visión. Empecemos el análisis desde los primeros versos: reiteraciones

negativas («*No, no* es eso. *No miro... No contemplo... No miro...*»), después, reiteraciones de verbos y adverbios («*...aquí está, aquí está... siempre, siempre* cansada»). Y más adelante, reiteraciones otra vez, de adverbios («la vida *no* acaba, *no*, heredándose... *Siempre* carne del hombre sin luz. *Siempre* rodados») y de sustantivos («*ondas, ondas*»).

Pero hay más. Contribuyen a la congrua impresión de monotonía las enumeraciones de sustantivos que funcionan como imágenes de la misma realidad:

> Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos.
> ... ...
> ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
> de un mar que no se acaba...
> ... ...
> ...amontonáis la carne, la vida...

Lo mismo que la acumulación de adjetivos y de adverbios:

> ...marchitamente eterna, sucesiva, constante, siempre
> siempre cansada.
> ... ...
> cuerpos repetidos, infinitos ...
> ... ...
> espuma lenta, desengañada...
> ... ...
> Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos,...
> ...monótonamente iguales.

Y aún podríamos añadir otras importantes causas, como la abundancia de oraciones subordinadas.

Como vamos viendo, los instrumentos usados son bastante complejos; pero también lo son los efectos obtenidos. Porque no hemos agotado el análisis de éstos. Fijémonos, por ejemplo, en los versos siguientes:

...Siempre rodados
desde allá, de un océano sin origen que envía
ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
de un mar que no se acaba y que siempre jadea en sus orillas.
Todos multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonáis la carne,
la vida, sin esperanza, monótonamente iguales, bajo los cielos hoscos que impasibles se heredan.

La representación poética es, así, un océano que envía hacia las playas, sin cesar, una onda, y otra, y otra aún. Pues bien: los sucesivos adjetivos, circunstancias y adverbios hacen el efecto de esas oleadas. Diríamos, si ello no trajera confusión para el lector, *que son como sus imágenes en la esfera de la sintaxis*[3]:

Todos, *multiplicados, repetidos, sucesivos,* amontonáis la *carne,* la *vida, sin esperanza, monótonamente iguales...*

LOS TRECE ÚLTIMOS VERSÍCULOS: TÉCNICA DE ACELERACIÓN

Todo lo dicho está referido a los primeros veintisiete versículos del poema. Pero aún nos quedan los trece últimos —subrayados—, que no parecen responder a la misma contextura de los anteriores. Notamos en ellos un especial dinamismo, una aceleración muy distinta del lento desenvolvimiento de los versos que preceden. Y, sin embargo, la

[3] Es curioso que por las mismas fechas en que yo escribía esa frase, Dámaso Alonso redactaba, independientemente, su *Poesía española,* donde a la forma expresiva y reproductora del fondo llama «imagen del significante». Véase *Poesía española,* 1966, págs. 321-323 y 609.

técnica de la reiteración no ha cesado; dos series de reiteraciones (éstas anafóricas) són visibles.

Serie primera:

No se ve, no, ese rápido esquife, ágil velero
que con quilla de acero rasgue, sesgue,
abra sangre de luz y raudo escape
hacia el hondo horizonte, *hacia* el origen
último de la vida, al confín del océano eterno
que humanos desparrama
sus grises cuerpos. *Hacia* la luz, *hacia* esa escala ascendente
de brillos...

Serie segunda:

...que de un pecho benigno *hacia* una boca sube,
hacia unos ojos grandes, totales que contemplan,
hacia unas manos mudas, finitas, que aprisionan...

¿Cómo explicaremos tan contradictorio fenómeno? Examinemos si existe alguna diferencia entre las repeticiones de partículas que aquí vemos y las repeticiones que antes estudiábamos. Tomemos la serie primera: «*hacia* el hondo horizonte, *hacia* el origen último de la vida, al confín del océano eterno...». Observamos de pronto que los elementos introducidos por la partícula «hacia» forman una gradación climática: «hondo horizonte», como escalón inicial: «origen último de la vida», un paso hacia la triunfal cresta; y «confín del océano eterno», erguido picacho de gloria. Por tanto, lo que ha sucedido es que el acelerador clímax pudo más que la dilatoria reiteración[4]; y lo mismo súcede con los elementos «luz» y «escala ascendente de brillos» que forman, a su vez, un nuevo clímax relacionado con el que antecede.

[4] Hemos dicho en el subcapítulo anterior que el dinamismo del clímax es el decisivo siempre.

Tiende a idéntico resultado la serie que el poeta inicia a continuación: (Escala ascendente de brillos) «que de un pecho benigno *hacia* una boca sube, *hacia* unos ojos grandes, totales que contemplan, *hacia* unas manos mudas, finitas, que aprisionan». Aquí existe también una clara gradación, que va desde una parte del cuerpo («el pecho») en dirección ascendente («boca», «ojos») hasta las manos que suponemos alzadas. Pero fijémonos además en el tipo de los sustantivos enumerados: todos aluden a realidades diferentes entre sí («pecho», «boca», «ojos», «manos»), al contrario de lo que sucedía en los veintisiete versículos iniciales. Es significativo observar que la representación plástica de una luz que como en cascada brota ahora, al final del poema, de la Divinidad repite lo que en igual sentido se había dicho en la estrofa primera de la composición. Pero, y tal es lo significativo, en ese comienzo la luz *descendía*, mientras ahora *asciende*. Evidentemente, porque entonces interesaba un dinamismo negativo, que la gradación *descendente* proporciona, mientras, al contrario, ahora interesa lo opuesto.

La sintaxis ha dado, pues, un giro completo, pasando de la lentitud expresiva a la más rauda movilidad. ¿Por qué? Porque la representación poética ha seguido idéntica suerte: antes Aleixandre describía el eterno, cansado y melancólico sucederse de las generaciones. Ahora, en cambio, describe —no importa que negativamente— la rauda navegación de una ágil quilla que corta las aguas del océano para escapar hacia el seno de la divinidad. Añadamos que el último verso vuelve a la lentitud expresiva, al acumularse en él partículas retardatarias (un adverbio y dos adjetivos: «*cansados*», «siempre», «vitales», y el verbo *subordinado* «nacemos»); lentitud que refuerza el efecto poético al simbolizar la desengañada tristeza de la significación.

EJEMPLO SEGUNDO: «MANO ENTREGADA»

Algo semejante encontraremos en el poema «Mano entregada», que fragmentariamente habíamos copiado en el subcapítulo anterior. Helo aquí en su integridad:

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
Tu delicada mano silente. A veces cierro
mis ojos y toco leve tu mano, leve toque
que comprueba su forma, que tienta
su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso
insobornable, el triste hueso, a donde no llega nunca
el amor. Oh carne dulce que sí se empapa del amor hermoso.

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente
entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura
te besara
por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
ese cuerpo que ahora resuena mío, mío, poblado de mis voces
profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo,
oh cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.
Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehusa
mi amor —el nunca incandescente hueso del hombre—.
Y que una zona triste de tu ser se rehusa,
mientras tu carne entera llega un instante lúcido
en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de tu
mano,
de tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas hondas, totales, donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

(De *Historia del Corazón*)

TÉCNICA DILATORIA: ORACIONES SUBORDINADAS

Veamos ante todo la representación poética que esta pieza nos da. El poeta acaricia la mano de la amada, comprobando con detenimiento su forma, tentando su estructura. Al tocar la mano querida, el calor del amante se propaga a la amada, rueda por sus venas.

> ...como otra sangre que sonara oscura,
> ....
> *recorriendo despacio...*
> ese cuerpo...

La morosidad es, pues, elemento primordial del tema poemático.

En ese dato aún se insiste:

> tu *delicada mano silente, por donde entro*
> *despacio, despacísimo,* secretamente en tu vida.

Pues bien: si la representación formulada en los versos es que el calor del poeta (su vida) va penetrando *lentísimamente* en el cuerpo querido, la sintaxis utilizada posee también un movimiento paralelo de parsimonia. En páginas anteriores veíamos cómo, a partir de la segunda estrofa, sólo existen dos verbos principales de los que dependen veinte subordinados. Si hay sólo dos acciones principales en dieciocho largos versículos (cuya medida oscila entre catorce y treinta y tantas sílabas) no puede sorprendernos la lentitud sintáctica de todo el poema. Pero hay más. Hay mucho más.

TÉCNICA DILATORIA: LA REITERACIÓN

Los efectos poéticos suelen lograrse por la cooperación de un complejo de causas. Releamos «Mano entregada» y examinemos ante todo su primera estrofa. Nos sorprende que toda ella sea una pura reiteración. Reiteración de las palabras y de las ideas:

> Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
> Tu delicada mano silente. A veces cierro
> mis ojos y toco leve tu mano, leve toque...

Si en el primer verso leemos «toco tu mano», en el tercero encontramos «toco leve tu mano». Y aun la palabra «mano», entre los tres versículos, está escrita dos veces más. Si nos fijamos ahora en la segunda vez que se emplea el verbo «tocar», hallaremos que a continuación el poeta reitera ese concepto con el sustantivo «toque» y aun con las expresiones «que *comprueba su forma*» y «que *tienta su estructura*», dentro de las cuales, a su vez, «forma» y «estructura» significan lo mismo, y aluden, sin duda, a «mano», voz que, por otra parte, como sabemos, está dicha varias veces con anterioridad. Aparte de esto, Aleixandre ha usado también el poder retardatario del adjetivo. El vocablo «mano» aparece primero sin adjetivación: luego, con un calificativo tan sólo («mano tibia»); en seguida, con dos («tu delicada mano silente»). Continuemos leyendo:

> ...sintiendo bajo la piel alada el duro *hueso*
> insobornable, el triste *hueso* adonde no llega nunca
> el amor...

Nueva reiteración («duro hueso», «triste hueso») y, otra vez, la acumulación de adjetivos.

La estrofa segunda persiste en esa técnica: «secreta», «secretamente», «invisiblemente»; «abierta..., entreabierta»; «voz», «voz», «afán»; «por donde..., por donde»; «sangre..., sangre»; «oscura..., oscura»; «sonara», «sonido», «resuena»; «voces» (y antes, «voz», «voz», «afán»), «resonado..., sonido»; «mío..., mío»; «cuerpo..., cuerpo, cuerpo..., cuerpo»; «poseído..., poseyéndole», etc. Y conste que no queda agotado, con esto, el análisis de las reiteraciones en esa estrofa.

La parte final del poema es aún más interesante en este sentido. No sólo se reiteran en ella ciertas palabras («rehusa..., rehusa»; «mano..., mano..., mano..., mano...»), sino que la reiteración está también referida *a todas* las ideas expresadas con anterioridad.

Nuestro análisis puede ser aún ahondado teniendo en cuenta que en un poema el tema mismo pueda ser, en parte o por completo, simbólico (véase el capítulo X, 4), y que, por tanto, a veces (como aquí) explicar el dinamismo de la frase por el dinamismo de la representación, resulta, aunque correcto, en última instancia insuficiente. Pues, en efecto, y refiriéndome sólo al presente caso, el dinamismo expresivo de la representación («recorriendo *despacio* como sonido puro ese cuerpo»; «por donde entro *despacio, despacísimo,* secretamente en tu vida») es, a su vez, un modo de expresar «simbólicamente» otro elemento que se halla en el poema también: la tristeza del protagonista poemático ante la idea de la imposibilidad de perfecta comunicación amorosa. Siempre hay una región en el alma del ser amado, se nos sugiere, donde el amante no puede penetrar: he ahí la significación (simbólica también) del «duro hueso insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca el amor». Y ante ese inexorable hueso u obstáculo obstructor del envío amante surge, repito, la melancolía del personaje literario, al servicio de la cual el poema se pone.

Pero la melancolía, sabemos, puede ser dicha poéticamente de un modo indirecto, lo mismo en música que en poesía, por medio de la lentitud, como la alegría se comunica en ambas artes, con alguna frecuencia, a través de la velocidad. Lo primero es lo que nos es dado ver en «Mano entregada», que utiliza sin duda la despaciosidad de la representación para proporcionarnos una impresión melancólica, y que, coherentemente, se sirve luego de una sintaxis muy poco dinámica como símbolo de esas dos cosas al mismo tiempo: la tristeza poemática y la correspondiente morosidad representativa (he ahí, otra vez, un buen ejemplo de la característica supradeterminación de los elementos poéticos, paralela a la supradeterminación de los elementos oníricos de que habla Freud).

Recordemos que algo por completo semejante era visible en el caso anterior de «Destino de la carne». También allí la lentitud o velocidad de la sintaxis, que analizábamos como conexas a la rapidez o lentitud de la significación, hallaban un estrato de causalidad más hondo en el desaliento y cansancio vital ante el sucederse sin sentido de las generaciones humanas y ante el momentáneo entusiasmo que producía al poeta la entrevisión (bien que ilusoria) de un Dios justificador. Desaliento y entusiasmo que explicaban a su vez, por su parte, el dinamismo, negativo primero, positivo luego y negativo por fin (verso último) de la representación misma de aquel poema.

EXPRESIÓN DE LA VELOCIDAD EN OTROS EJEMPLOS

Pasemos ahora al estudio de un poema de *En un Vasto Dominio:* «Lope, en su casa», también aleixandrino:

I

Miráis. Ahí el dintel, con su dicción antigua,
granito perdurable, sonando, profiriendo.
Al fondo, luz: cristales. Y si en la luz entráis
veréis esta quietud que huerto fue o ha sido.
Aquí está «la mosqueta». Sus flores misteriosas.
Los «dos naranjos»: hálito, azahar, ¿azar? De amor
imagen valenciana
que él trajo y aquí hincara. Sus frutos nos perfuman.
Mirad, vosotros jóvenes que visitáis despacio,
calladamente el orbe
pequeño: aquí el brocal, el balde, el pozo, el agua
y, al fondo, retenido, el mismo cielo bello:
Madrid, su transparencia.
Hoy tibia: es el verano. Oíd los «ruiseñores»:
los niños. Los «dos niños». Carlillos Félix, Lope:
Lopillo Félix. Cantan. Marcela, Antonia Clara...
¡Cuán claros! Pero no. Cuán dulce calla el orbe
que entre los brillos rueda, perdura, torna, aléjase,
despunta o amanece. Eterno, eterno un día.

Subid. ¿Arriba suena? El aire inmóvil tránsese
del rasguear buido que vuestra oreja alcanza.
La pluma de ave vuela, a ras del blanco intacto,
y traza o vive: escribe. Hirientemente quéjase.
¿La fuente? ¿El pío? El orbe casi volando bate
como ala, y se serena. Pasad. O luz, o sombra.

II

Lope sale visible. ¿Le veis? Su ardida frente,
volumen numeroso que resplandece a oscuras,
y bajo las dos cejas los ojos transparentes.
Otra es la luz que asumen o imparten. Alma o cuerpo,
viviendo, rebrillando. La voz, la voz... «Tú, Marta...»
En esa sombra impura la libertad pujante
cuerpo pidió y obtuvo, garganta, lira, voces.

El corazón rodante que de hombre en hombre pasa
aquí se detuviera: proclamación. ¿Ventura?
Oh, libertad humana que encarnación exige
por todos, y en un hombre se reconoce a veces,
de todos, para todos, por la palabra misma.
Por la común palabra que, dicha en uno, rueda
allá, hasta el mero límite: la condición humana.
Ventura, y aventura, sin fin. Lope aquí ardiendo.

III

Aquí el hogar, el hierro. Las trébedes. Ahí suena
la tabla. Los colgados vestidos. La frazada
que da aun calor. Miradlos: son los juguetes niños,
la manecita en bronce. Está el velón. Más lunas...
La libertad fue amor y redundó en prisiones.
Preso es o libre un hombre según su ánima dígale.
En sus cadenas suelto forjó el destino haciéndose
quien entre muros siempre vivió, venció: entregóse.
Libertad más que amor fue Lope, y así brilla
perpetuamente libre: más libre hoy hace al hombre.

La calidad, en mi criterio muy elevada, de esta composición, se debe, por lo menos en proporción considerable, a su perfecto ajuste dinámico. A partir del verso 15 de la primera parte:

los niños. Los dos niños. Carlillos Félix, Lope,

y hasta el verso 25 de ella:

como ala, y se serena. Pasad. O luz, o sombra,

la sintaxis se hace progresivamente veloz, y lo mismo sucede, en la parte II, entre los versos séptimo y decimoquinto. ¿Por qué? En la parte primera se reúnen, en breve espacio, varios nombres propios, interrumpidos por un verbo principal:

los niños. Los dos niños. Carlillos Félix, Lope:
Lopillo Félix. Cantan. Marcela, Antonia Clara,

y tras todo ello van tres oraciones exclamativas, en una de las cuales, a su vez, se juntan seis verbos, que, al acumularse, nos dan la ilusión de ser principales, aunque en rigor no lo sean (pero en poesía, en arte, lo que cuenta, como he dicho al comienzo de este libro, es, precisamente, la ilusión que nos produzca, si se trata, como aquí, de una ilusión universal):

¡Cuán claros! Pero no. Cuán dulce calla el orbe
que entre los brillos rueda, perdura, torna, aléjase,
despunta o amanece. Eterno, eterno un día.

En la estrofa siguiente vemos algo parecido. Abundan los verbos principales («subid», «suena», «tránsese», «vuela», «traza», «vive», «escribe», «quéjase», «bate», «se serena», «pasad») y, en menor proporción, también se acumulan los sustantivos («fuente», «pío», «orbe», «ala», «luz», «sombra»).

El fragmento citado como dinámico en la parte segunda obtiene, por su lado, velocidad por la suma de sustantivos («garganta», «lira», «voces», «proclamación», «ventura») y por el tono exclamativo del período que empieza en «oh libertad» y termina en la expresión «la condición humana». El verso último de esa segunda parte está constituido por la suma de varios nombres («ventura», «aventura», «Lope») que, además, tienen carácter exclamativo e implican verbos. (Entre paréntesis al menos, debo aclarar que si los verbos principales poseen dinamismo positivo, esa positividad aumenta aún, por razones obvias de rapidez expresiva, al implicitarse.)

¿Y a qué conduce todo ello? ¿Cuál es la finalidad estética hacia la que los mencionados elementos se estructuran? Lo que ese dinamismo, evidentemente, persigue es la expresión de un entusiasmo: el entusiasmo del autor o protago-

nista poemático ante la figura, obra y significación humana de Lope:

> Libertad más que amor fue Lope, y así brilla
> perpetuamente libre: más libre hoy hace al hombre.

El cuarto poema que quiero considerar es el titulado «Los besos», de *Sombra del Paraíso:*

> Sólo eres tú, continua,
> graciosa, quien se entrega,
> quien hoy me llama. Toma,
> toma el calor, la dicha,
> la cerrazón de bocas
> selladas. Dulcemente
> vivimos. Muere, ríndete.
> Sólo los besos reinan:
> sol tibio y amarillo,
> riente, delicado,
> que aquí muere, en las bocas
> felices, entre nubes
> rompientes, entre azules
> dichosos, donde brillan
> los besos, las delicias
> de la tarde, la cima
> de este poniente loco,
> quietísimo, que vibra
> y muere. —Muere, sorbe
> la vida. —Besa. —Beso.
> Oh mundo así dorado.

Aquí, la felicidad del amor (nótense adjetivos como «felices» y «dichosos») se simboliza en un creciente dinamismo positivo, que tiene dos puntos de aceleración: arranca al final del verso tercero («toma») y aumenta de pronto, marcadamente, a partir del final del verso onceno («bocas»). Los medios de que se sirve el poeta para lograr sus fines son varios: al principio se acumulan sustantivos («calor», «di-

cha», «cerrazón») y verbos principales («toma», «vivimos», «muere», «ríndete», «reinan»). Luego se acumulan sustantivos, ordenados además hacia arriba en dos series climáticas que, por añadidura, se corresponden entre sí, según lo que Dámaso Alonso llamaría correlación *progresiva* (el adjetivo subrayado es elocuente): «besos», «delicias» y «cima» son, en efecto, sustantivos que correlatan progresivamente con «bocas», «nubes» y «azules». Sigue después otro complejo de verbos principales: «muere», «sorbe», «besa», «beso» y un sustantivo: «vida». La técnica utilizada se remata con el encabalgamiento que *mueve* la estructura estrófica final y con el uso de una frase exclamativa para cerrar la composición: «oh mundo así dorado». Agreguemos a lo dicho el empleo del verso heptasílabo, cuya ágil brevedad proporciona al texto rapidez sintáctica todavía mayor [5].

Por supuesto, el procedimiento que estudiamos ha sido intuitivamente usado por otros autores y épocas (de ahí que se haga especialmente raro que nadie hasta ahora lo haya descrito). He aquí un par de fragmentos del «Canto a la Argentina» de Rubén Darío:

Saludemos las sombras épicas
de los hispanos capitanes,
de los orgullosos virreyes,
de América en los huracanes
águilas bravas de las gestas
o gerifaltes de los reyes;
duros pechos, barbadas testas
y fina espada de Toledo;
capellán, soldado sin miedo,

---

5 En efecto, la brevedad de los versos, o la brevedad de las frases poseen dinamismo positivo, y al revés, como es de esperar, la largura de frases y versos.

don Nuño, don Pedro, don Gil,
crucifijo, cogulla, estola,
marinero, alcalde, alguacil,
tricornio, casaca y pistola,
y la vieja vida española.
....
Tráfagos, fuerzas urbanas,
trajín de hierro y fragores,
veloz, acerado hipogrifo,
rosales eléctricos, flores
miliunanochescas, pompas
babilónicas, timbres, trompas,
paso de ruedas y yuntas,
voz de domésticos pianos,
hondos rumores humanos,
clamor de voces conjuntas,
pregón, llamada, todo vibra,
pulsación de una tensa fibra,
sensación de un foco vital,
como el latir del corazón
o como la respiración
del pecho de la capital.

En el fragmento primero, el entusiasmo (tan generoso) de Rubén Darío por «la vieja vida española» se expresa «saturadamente», «individualizadoramente» a través de un gran dinamismo positivo, el cual a su vez se logra con el carácter exclamativo de todo el texto y con la abundancia de nombres, sustantivos y propios, especialmente a partir del verso décimo («don Nuño, don Pedro, don Gil»). Semejantemente, en el fragmento segundo, el autor consigue plasmar su entusiasmo por Argentina del mismo modo «saturado», «individualizado» (poético), sirviéndose del dinamismo de la representación (tráfago incesante de una gran ciudad), mientras que este dinamismo y aquel entusiasmo hallan formulación condensada en el dinamismo sintáctico, que, de modo parecido a lo

que sucedía en casos anteriores, se obtiene aquí por el enlace unitario de varias causas, que no son ya novedad para nosotros: el tono exclamativo, la implicitación verbal y el cúmulo de sustantivos.

Capítulo XIV

OTROS MODOS DE EXPRESIVIDAD DE LA FORMA

EXPRESIVIDAD RÍTMICA Y FÓNICA

Lo que hemos probado para el dinamismo de la sintaxis es todavía más frecuente en el ritmo y en la materia fónica de las expresiones, lo cual ya dijimos en el capítulo anterior, y es tan notorio y sabido que si lo menciono es sólo para poder ocuparnos de inmediato en los aspectos aún no estudiados del fenómeno. Éste, en cuanto tal, fue conocido ya, en efecto, por la vieja Retórica, a una de cuyas manifestaciones le asignaba el nombre de onomatopeya. Dámaso Alonso ha vuelto a considerarlo desde un nuevo punto de vista, ha ampliado sus límites, y lo ha denominado más certeramente y también más comprensivamente «imágenes del significante».

Ejemplo de ritmo expresivo:

Galopa, caballo cuatralbo, jinete del pueblo

Ejemplo de onomatopeya:

Allí el limonero que sorbe al sol su jugo agraz en la mañana virgen

Para producir la sensación de agriedad a que el tema alude, el poeta se vale de varios sonidos consonánticos en combinación: grupos s-rb («sorbe»); gr-z («agraz»); rg («virgen»), y sonidos velares («jugo»). El éxito mayor en esta representación sonora es el sintagma «jugo agraz», centro apoyado por dos palabras («sorbe» y «virgen»), que son como un par de notas que refuerzan la intensidad de aquél.

LA REITERACIÓN DE UN SONIDO, DE UNA CATEGORÍA GRAMATICAL O DE UNA PALABRA COMO EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO

No me detengo más en el importante fenómeno expresivo que acabamos meramente de recordar por ser, repito, materia transitada. Resulta raro, en cambio, que no haya sido observado nunca, hasta donde yo sepa, que otras veces es, curiosamente, el dinamismo lo que aparece evocado por la materia fónica, a través de su aliteración:

> duro cuerpo de lumbre tenebrosa, pujante,
> que incrustaste tu testa en los cielos helados.

La aliteración de las dentales sordas («incrus*t*as*t*e *t*u *t*es*t*a»), en el segundo de estos versos, imita, en efecto, la reiterativa insistencia en un movimiento que el cuerpo en cuestión se dice que realiza. Y es que uno de los efectos de la reiteración puede ser precisamente ese, por las razones apuntadas. En ocasiones, se tratará, no de la reiteración de un sonido, sino de otros elementos. Por ejemplo, de una categoría gramatical. Sin salirnos de la cita anterior, se nos hace palmario que al efecto dinámico, que hemos visto originarse en el procedimiento aliterativo, colabora también, no sólo la repetición de un ritmo anapéstico, sino (lo que es para nos-

otros más interesante desde una perspectiva teórica) el uso de dos adjetivos seguidos: «tenebrosa, pujante». (Completemos el análisis, diciendo que la *energía* fonética del sonido velar jota de «pujante» contribuye, creo, al mismo fin, pues lo enérgico implica una posible asociación con el movimiento.)

Por supuesto, lo que acabamos de ver para fonemas y categorías gramaticales es aplicable, con carácter más obvio, para la reiteración de una palabra, que puede expresar, sin duda, a veces, la monótona persistencia de un fenómeno; la lluvia, en este ejemplo:

Era una tarde en que llovía, llovía, llovía, llovía,

pero también el *progresivo* desarrollo de un acontecimiento, en este otro:

la niña se puso rosada, rosada, rosada.

EXPRESIVIDAD DEL ENCABALGAMIENTO. I. EL ENCABALGAMIENTO EN LA POESÍA MEDIEVAL

De un modo semejante, los encabalgamientos [1] pueden ser igualmente expresivos, y de muchas maneras distintas, algunas de las cuales han sido estudiadas y otras no. Me propongo detenerme, sobre todo, en estas últimas. Dejando a un lado los ejemplos que podrían sacarse del *Libro de Buen Amor*, donde el encabalgamiento, por vez primera, según mis

---

[1] Como es sabido, se denomina «encabalgamiento» al rompimiento de un sintagma cohesivo por la pausa de fin de verso; o dicho de modo distinto: hay encabalgamiento cuando esta pausa de fin de verso no coincide con la pausa del sentido.

cálculos, abunda, creo ver en el canciller Ayala el primer uso intuitivamente sistemático del encabalgamiento con finalidades estéticas. En un momento histórico en que un creciente individualismo inicial[2] ha traído como consecuencia el realismo del gótico, le sirve a Ayala el encabalgamiento, al desvanecer la pausa del final del verso y acercarse así éste a la prosa, para dar a sus diálogos y comentarios ese tono precisamente natural y realista que es para nosotros el valor más interesante y característico de su *Rimado:*

Dis: yo tengo escarlatas de Brujas e de Mellinas,
veynte annos ha que nunca fueron en esta tierra tan finas;
dis, tomadlas vos, sennor, antes *que unas mis sobrinas*
las lieven de mi casa, que son por ellas caninas.
(Estrofa 300, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LVII)

Non se tienen por contentos por una vez se *doblar*
su dinero, mas tres tanto lo quieren amuchiguar.
(Estrofa 302, íd.)

que pesen mas sus cosas sus artes van *faser*
en otros pesos, sus almas lo auran de padesçer.
(Est. 306, íd.)

e veremos los letrados, como fueron *entender*
las leyes, que este pleyto asi ouieron a vençer.
(Est. 332, íd.)

Asi fasen estas tachas, desque son *apoderados*
del omne, e el cuydando que son virtudes loadas,
dexanlo en los estremos mal fadado bien aosadas,
(Est. 383, íd.)

e despues bien entienden que Dios les fue *faser*
mucho bien, e le aman por sienpre gradesçer.
(Est. 411, íd.)

[2] Véase en la nota 8 de la pág. 229 del t. II la definición que doy de individualismo, y en las págs. 229-230 del t. II las razones de ese individualismo en el siglo XIV en que vive el Canciller.

Dise: amigo, auedes librado, ca vos vi agora *fablar*
con el rey, e por tanto, vos vengo a *acordar*
que me dedes lo mandado...

(Est. 442, íd.)

que los tenplos de Christo ninguno *non osase*
robar...

(Est. 685, íd.)

e por ende contar los toue, *e comedy*
que era bien...

(Est. 699, íd.)

Despues desto, acorde dexar asi de *pensar*
en el mundo...

(Est. 758, íd.)

¿Quién pudo mas umilde que Dauid conoçer,
el qual muchas injurias ouo a *padeçer*
de aquel su rey Saul? sienpre *obedesçer*
le quiso...

(Est. 1355, íd.)

También Don Sem Tob utiliza un frecuente encabalgamiento, que quita rigidez a su estilo sentencioso, otorgándole movilidad y ligereza:

Pues trabajo me mengua
donde pueda *auer*
pro, diré de mi lengua
algo de mi saber.

(Proverbios morales, est. 35, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LVII)

Sonara y verna día
que aura su libra *tal*
presçio, commo solia
valer el su quintal.

(Íd., est. 39)

Por nasçer *en espino*
la rrosa, yo *no syento*
que pierde, nin el buen vino
por salir del sarmiento.

(Íd., est. 47)

Commo sy se cubriese
el ojo cunple *tanto*
lienço, commo sy fuese
muro de cal y canto.

(Íd., est. 100)

Lo que suyo non era,
tanto son *dos pasadas*
luenne, commo sy fuera
dende veynte jornadas.

(Íd., est. 102)

Ca pues non le firio
tal es un dedo *çerca*
del, commo la que dio
allende de la çerca.

(Íd., est. 105)

Lasre por *guaresçer*
honbre y la pro *cuelgue*
en Dios que le *nasçer*
fiso, porque non fuelgue.

Darle ha su *gualardon*
bueno y su destajo:
non querra que syn don
sea el su trabajo.

Nunca cosa nasçida
syn afan *guaresçer*
puede, nin su guarida
aver syn bollesçer.

(Íd., estrofas 175-177)

2. EL ENCABALGAMIENTO EN EL SIGLO DE ORO: GARCILASO Y GÓNGORA; FRAY LUIS DE LEÓN; QUEVEDO

Con todo, no veo en los encabalgamientos de Don Sem Tob efectos imitativos de la significación, como los que hemos presentado del canciller Ayala, o como los que Dámaso Alonso nos ha hecho percibir en Garcilaso y en Góngora [3]. En estos dos últimos autores, la razón del encabalgamiento viene a ser la misma: el intento de lograr, por medio de la perfecta adecuación entre fondo y forma, una belleza expresiva que sea congrua y pueda corresponderse con la belleza del mundo evocado. Lo que varía únicamente al respecto en tales poetas, incluso hasta la contraposición, es, a mi parecer, el motivo de la idealización temática. En Garcilaso, se trata, si no me engaño, del optimismo naturalista propio del Renacimiento: la naturaleza es buena, bella y verdadera [4], y el poeta al pintar un paisaje o mundo bellos lo que hace es reflejar la *verdadera* realidad no contingente que la contingencia puede a veces, eso sí, ocultar. Góngora, por el contrario, actúa, en el caso también de que yo no sufra error, desde el nihilismo pesimista del barroco: puesto que tras las bellas apariencias no hay nada, o sólo hay maldad, fealdad y dolor [5], recreémonos en las bellas, aunque mentirosas, apa-

[3] Véase: *Poesía española,* Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1966, págs. 65 y sigs., 71-72 y 380, y *La lengua poética de Góngora,* anejo XX de la *Revista de Filología Española,* Madrid, 1950.

[4] Véase Ramón Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI», en *España y su historia,* tomo II, ediciones Minotauro, Madrid, 1957, sobre la idealización renacentista. El resto del análisis es de mi entera responsabilidad.

[5] Véase, en t. II, las págs. 230-232 de este libro.

riencias, *que es lo único que hay*, o lo único que hay de interés, ya que, precisamente, el desengaño de la época frente a lo natural hace al artista sentir que no es preciso ser fieles desde el arte a esa naturaleza tan despreciable, convertida así en objeto de modificación y embellecimiento. Y justamente porque esa fidelidad no es necesaria, no importará la extremosa infidelidad, esto es, el extremoso embellecimiento, extremosidad a la que, de otro lado, el infinitismo barroco [6] impulsaba. De ahí que la diferente estructura del mundo bello en Garcilaso y en Góngora se traduzca en un grado también diferente en la hermosura misma de ese mundo, hermosura que en Góngora (y no en Garcilaso) queda hiperbólicamente exacerbada, a través del amontonamiento de metáforas, alusiones grecolatinas, hipérbatos, perífrasis y cultismos, gratos a la artificiosidad en que el nuevo tiempo se complace.

Mayor uso y más rápidamente reconocible y caracterizador alcanza el encabalgamiento en Fray Luis de León, que aunque de origen horaciano, se halla también, sin contradicción, en relación, si no me equivoco, con la personal visión del mundo que este poeta nos ofrece: aspiración a la armonía desde la falta de ella [7]. Y es precisamente al describir la inarmónica realidad cuando los inarmónicos encabalgamientos, significativamente, se manifiestan:

> La *combatida antena*
> *cruje*, y en ciega noche *el claro día*
> *se torna;* al cielo suena
> confusa vocería,
> y la mar enriquecen a porfía. («Vida retirada»)

6 Sobre el infinitismo barroco, véase lo que digo en la pág. 230 del t. II.

7 Sobre la visión del mundo de Fray Luis de León, véase Dámaso Alonso, *Poesía española*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1966, págs. 173, 190-191 y 197.

Y mientras *miserable-*
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.
(Íd.)

Al Capitán Romano
la vida y no la sed quitó el *bebido*
tesoro persïano;
y Tántalo, *metido*
en medio de las aguas, *afligido*

de sed está; y más *dura*
la suerte es del mezquino, que sin tasa
se cansa ansí, y *endura*
el oro, y la mar *pasa*
osado y no osa abrir la mano escasa.

¿Qué vale el *no tocado*
tesoro, si corrompe el dulce sueño...?
(«A Felipe Ruiz»)

¿Qué tienes del *pasado*
tiempo sino dolor? ¿Cuál es el fruto
que tu labor te ha dado,
si no es tristeza y luto
y el alma hecha sierva al vicio bruto?

¿Qué fe te guarda el vano
por quien tú no guardaste la debida
a tu bien soberano?
¿Por quién mal proveída
perdiste de tu seno la *querida*

prenda? ¿Por quién velaste?
¿Por quién ardiste en celos? ¿Por quién uno
el cielo fatigaste
con gemido importuno?
¿Por quién nunca tuviste *acuerdo alguno*

de ti mesma? Y agora
rico de tus despojos, más ligero
que el ave huye, y *adora*
a Lida el lisonjero:
tú quedas entregada al dolor fiero.

(«A una señora pasada la mocedad»)

Que la gentil *señora*
de Mágdalo, bien que *perdidamente*
dañada...

(Íd.)

Ya dende Cádiz llama
el injuriado Conde, *a la venganza*
atento...

(«Profecía del Tajo»)

Cubre la gente el suelo,
debajo de las velas *desparece*
la mar, la voz al cielo
confusa y varia crece,
el polvo roba el día y lo oscurece.

Ay, que ya presurosos
suben las largas naves; ay, que *tienden*
los brazos vigorosos
a los remos, y *encienden*
las mares espumosas por do hienden.

....

Ay triste ¿y aun *te tiene*
el mal dulce regazo? *¿Ni llamado*
al mal que sobreviene
no acorres? ¿Ocupado
no ves ya el puerto a Hércules sagrado?

(Íd.)

No te engañe el *dorado*
vaso, ni de la puesta al bebedero
sabrosa miel cebado;
dentro al pecho ligero,
Querinto, no traspases el *postrero*

asensio; ten dudosa
la mano liberal, que esa azucena,
esa purpúrea rosa
que el sentido enajena,
tocada pasa al alma y la envenena.

Retira el pie, que *asconde*
sierpe mortal el prado, aunque *florido*
los ojos roba: adonde
aplace más, metido
el peligroso lazo está tendido.

....
antes que la *engañosa*
Circe...

(«A Querinto»)

Que todo lo sabemos
cuanto contiene el suelo, y la *reñida*
guerra te cantaremos
de Troya...

(Íd.)

Si a ti se presentare,
los ojos sabio cierra; firme *atapa*
la oreja, si llamare;
si prendiere la capa
huye, que sólo aquel que huye escapa.

(Íd.)

A otros roba *el claro*
día y el corazón el aguacero;
ofrecen al *avaro*
Neptuno su dinero.

(«Al apartamiento»)

Algo semejante, pero en definitiva diferente, ocurre en Quevedo, otro poeta del período áureo que utiliza característicamente el encabalgamiento expresivo. En sus versos

se halla el artificio bastantes veces, aunque no siempre, en relación con la angustia, en cierto modo existencial, que distingue a su autor; angustia que es la forma adoptada en Quevedo por el desencanto y el temporalismo del barroco[8]. Este sentimiento, por consistir últimamente en un trastorno, en una movilidad y rotura de la estabilidad del ánimo, que a su impulso se cuartea y desguaza, puede, efectivamente, traducirse en un recurso, como es el estudiado, que rompe igualmente la estabilidad estrófica y trastorna también descompasadamente sus cuarteados elementos:

Cargado voy de mí, veo delante
muerte, que me amenaza la jornada...

(«Exhorta a los que amaren, que no sigan los pasos por donde ha hecho su viaje»)

Cerrar podrá mis ojos la *postrera*
sombra, que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera...

(«Amor constante más allá de la muerte»)

En los claustros del alma la herida
yace callada; mas consume *hambrienta*
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

(«Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer»)

Ya la insana canícula *ladrando*
llamas...

(«Descripción del ardor canicular que respeta el llanto enamorado y no le enjuga»)

8 En general, el encabalgamiento quevedesco se relaciona, a mi juicio, con la «fuerza eruptiva» de su estilo, que a su vez procede, también a mi entender, del infinitismo que, como he recordado antes en el texto, es característico del barroco.

3. EL ENCABALGAMIENTO EN EL MODERNISMO Y LA FLEXIBILIZACIÓN DEL ALEJANDRINO

Consideración especial merece el encabalgamiento modernista, sin duda uno de los más aparentes y significativos procedimientos de la escuela poética de ese nombre. En este caso, el encabalgamiento, a mi entender, ha de ser relacionado con la tendencia del momento a la sorpresa rítmica y con la búsqueda del matiz sensorial que es propio del impresionismo [9], pero también de sus alrededores cosmovisionarios, si se me permite hablar así, pues se da igualmente con el mismo sentido en esa época fuera de tan estricto movimiento. Al encabalgarse, en efecto, la estrofa destruye su ritmo habitual, disponiéndose sorprendentemente en un ritmo distinto, con grandes posibilidades además para la matización sensorial, tan buscada, como digo, en el período, ya que según sean la extensión de los materiales encabalgados y la forma de ese encabalgamiento, así será el ritmo estrófico que aparezca, con lo que el poeta dispone de recursos siempre renovados para la adecuación del ritmo a la representación correspondiente. En un poema de Juan Ramón Jiménez, el encabalgamiento nos da la impresión del ir y venir de una muchacha meciéndose:

> Tu te mecías indolentemente blanca y
> blanca...

y en este otro pasaje del mismo autor:

---

[9] Sobre las causas de esa búsqueda del matiz en el impresionismo, véase la pág. 147 del presente libro, nota 3.

Y los trajes ligeros, hijos del *paisaje*
mate, daban a la hora una nostalgia de *eterna*
fugacidad sin nombre, que después *volvería*
a la nostalgia, como una belleza en pena,

notamos que al colocar el adjetivo «eterna» en la cima del segundo alejandrino, esta palabra queda afectada por la pausa que, en principio, todo fin de verso impone, con lo que se sugiere vagamente esa «eternidad» a la que el significado alude. Pero no es esto a lo que yo me refería más arriba cuando hablé de matiz, sino al hecho de que el encabalgamiento de los tres primeros versos («paisaje-mate»; «eterna-fugacidad»; «volvería-a la nostalgia»), al sincopar el ritmo estrófico *en su conjunto*, lo hace apto, también *en su conjunto*, para expresar el cambio, de corte impresionista [10], que los cuatro versos mencionan.

Nos conviene, para ulteriores fines, dividir el encabalgamiento, por el grado de su violencia [11], en tres tipos, todos ellos registrables en la época modernista. El tipo primero estaría constituido por aquellos casos en que lo separado por la pausa final del verso son elementos sintagmáticos de cohesión no superior a la que posee la unión de un adjetivo con el sustantivo correspondiente. Ejemplos de Juan Ramón Jiménez:

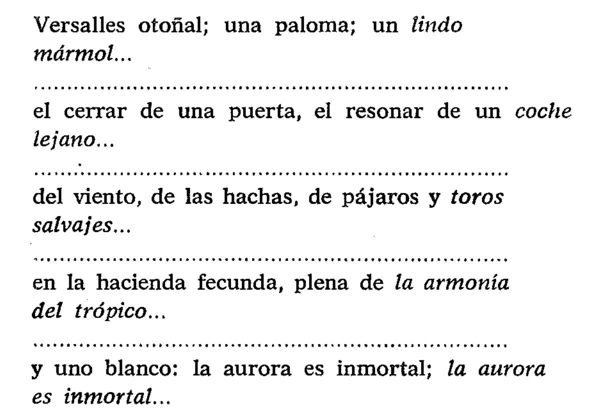
El pinar se reía. El cielo era de *esmalte*
violeta...
....
que atado al corazón, igual que un *gerifalte*
al puño...

[10] Sobre el cambio como elemento impresionista, véase lo que digo en las págs. 147, nota 3 y 150, nota 5.

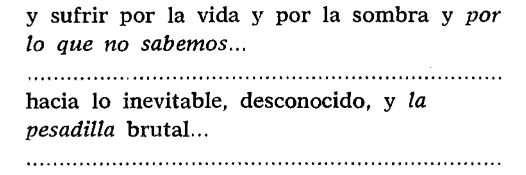
[11] Esta clasificación, pese a hacerse también tomando como criterio la diferente violencia del encabalgamiento, no coincide con lo que Dámaso Alonso establece entre encabalgamiento abrupto y suave. Véase su citado libro *Poesía española*, 1966, págs. 71 y 72.

....
Clavados en tu vuelta tengo los ojos, *rojos*
de desesperación...
....
Cambiados los colores de todo, entre *los bojes*
de la terraza...

Ejemplos de Rubén Darío:


Versalles otoñal; una paloma; un *lindo*
mármol...
....
el cerrar de una puerta, el resonar de un *coche*
lejano...
....
del viento, de las hachas, de pájaros y *toros*
salvajes...
....
en la hacienda fecunda, plena de *la armonía*
del trópico...
....
y uno blanco: la aurora es inmortal; *la aurora*
es inmortal...

El tipo segundo, mucho más vigoroso, consiste en separar una partícula átona de aquella otra parte del sintagma que llevaría normalmente el acento. He aquí ejemplos de Rubén Darío:


y sufrir por la vida y por la sombra y *por*
lo que no sabemos...
....
hacia lo inevitable, desconocido, y *la*
pesadilla brutal...
....

De Manuel Machado:

Pierrot y Arlequín,
mirándose *sin*

rencores...

....

Entonces no más
disputas por *las*
mujeres.

....

Labios sabios, Rosa loca,
¿sabes *que*
saben mucho más tus labios
de todo lo que yo sé?

....

Una ardiente fantasía...
Un divino frenesí...
Una pena que no es *ni*
la pena... ni la alegría.

De Juan Ramón Jiménez:

—El oro de la tarde está de fondo, y *las*
lumbres le transparentan el perfil ignorante...

....

Cómo ríes por la viña verde,
por el trigo, por la jara, *por*
la pradera del arroyo de oro.

....

El amor se va
por los campos; llega
a las puertas *de*
las pobres aldeas.

....

Resta, por último, el caso, muy poco frecuente pero peculiar, de que una palabra se divida en dos trozos, uno de los cuales cuelgue sobre el abismo de la pausa versal, mientras el otro inicie el verso que sigue, atrevimiento modernista, precedido, curiosamente, por la autoridad remota de Horacio:

quam lingua, Latium; si non ofenderet *unum-*
quemque poetarum limae labor, et mora.
(«Epistola ad Pisones»)

y la más próxima del horaciano Fray Luis de León, como nadie ignora:

Y mientras *miserable-*
mente se están los otros abrasando.

He aquí un ejemplo de Juan Ramón Jiménez:

Tú sigues, mujer mustia, la orilla en flor y *muda-*
mente vas a sentarte entre ruinas claras.

Junto a este fenómeno modernista del encabalgamiento en sus tres posibilidades, hay otro, en cierto modo más entrañablemente propio de la escuela, en cuanto más radicalmente nuevo: la flexibilización del alejandrino, que los poetas de habla española aprenden en la poesía francesa, y cuya significación me parece que, hasta donde yo sepa, no ha sido correctamente interpretada [12]. En efecto, a mi juicio, *esta técnica no consiste sino en utilizar entre los hemistiquios del*

[12] Desconocía yo (o sólo conocía fragmentariamente) en el momento de escribir esa frase, el magnífico libro de Carlos Vaz Ferreira *Sobre la percepción métrica,* Buenos Aires, 1956, ed. Losada, donde el autor llega a conclusiones bastante parecidas a las sostenidas al propósito en el presente capítulo (véanse las págs. 114-122 de la mencionada obra de Vaz Ferreira). Pero antes, ya en Guyau *(Problèmes...)* hay una interpretación no muy distinta a la nuestra con respecto al alejandrino flexibilizado por Victor Hugo. Lo que no ve Vaz Ferreira es la posibilidad del encabalgamiento «interior» más abrupto, que parte una palabra en dos, tal como hago ver en el texto, pese a tratarse de un tipo no infrecuente, que ya Rimbaud había notado como extraña novedad en un alejandrino verlainiano: el de «Dans la grotte» («Et la tigresse épou/vantable d'Hyrcanie») según se ve en su carta del 25 de agosto de 1870 a Georges Izambard. (Pese a la opinión de Rimbaud, la innovación no es atribuible a Verlaine, sino, en todo caso, a Banville.)

verso alejandrino (7 + 7) *los tres órdenes de encabalgamiento que hemos visto hasta aquí empleados únicamente entre verso y verso.* Este encabalgamiento, que podemos llamar desde ahora «interior», para diferenciarlo del otro, que también desde ahora denominaremos «exterior», al aniquilar la cesura, aniquila con ello la monotonía rítmica del alejandrino tradicional (7 + 7), y hace nacer ritmos nuevos, distintos entre sí, cuya finalidad será, pero con mayor evidencia aún, la misma que hemos atribuido al encabalgamiento «exterior»: sorpresa rítmica y matización sensorial. La única diferencia entre ambas formas de encabalgar, la externa y la interna, consiste en la mayor frecuencia de los tipos segundo y tercero en el encabalgamiento «interior», pues precisamente la interiorización de los elementos encabalgados suprime la posible artificiosidad del procedimiento, al colocarse éste en situación de invisibilidad, cosa que permite un uso incluso pródigo de él. En los siguientes ejemplos del tipo primero, que tomo de la obra de Juan Ramón Jiménez, separaré de un modo gráfico, para que se vea rápidamente el fenómeno, los dos hemistiquios, que, claro está, nosotros no separamos en la lectura (y lo mismo haré con los ejemplos de los tipos segundo y tercero que vendrán después):

...qué bella eres, pobre / cabeza adolescente...
...brumoso, en elegante / dejadez, se copiaba...
... hay un rumor de agua / corriente. El azul áureo...
... dura como el amor / desengañado, roja...
como mi corazón / romántico y sangriento...
...anochecido, grandes / nubes ahogan el pueblo...
...sólo queda de tanta / visión un blanco lecho...

En todos estos casos, la cesura que debería existir entre hemistiquio y hemistiquio desaparece: entre «pobre» y «cabeza», «elegante» y «dejadez», «agua» y «corriente», etc., no podemos hacer pausa, por tratarse de bloques sintagmáticos

suficientemente cohesivos, con lo que el ritmo ya no es el del alejandrino convencional.

Veamos ahora ejemplos del segundo tipo, también juanramonianos:

...Solía ser en el / estío. El viejo coche... [13]
...faroles rojos de / la retreta de estío... [13]
... y entre el estruendo de / tambores y clarines... [13]
...cómo me miras desde / tus enormes ojeras...
... se interponían por / las lánguidas palabras... [13]
...daban al alma en una / fiebre suave y fantástica...
... los momentos en una / esplendorosa fuga...
... Para el tren. Fresco. Bajo / las acacias sombrías...
... y al otro lado una / tristeza de colores...
del río rojo que / culebrea entre alcores... [13]
...campos desiertos de / barbechos amarillos... [13]
... un sol difícil que / descubre poco a poco... [13].

El ritmo se flexibiliza más aún en estos ejemplos, porque al ser átona, en principio, la partícula en que da fin el primer hemistiquio y formar parte, en consecuencia, de un sintagma más cohesivo, la cesura se borra de un modo más completo. ¿Cómo podríamos hacer con naturalidad una pausa entre «el» y «estío», o entre «de» y «la retreta», «de» y «tambores», etc.?

Lo dicho vale, con más fuerza todavía, para el caso tercero, en que la cesura habría de romper una palabra en dos partes, por lo que el lector la elimina con resolución de firmeza aún superior a la ya tan grande del caso segundo [14]:

---

[13] Aunque la palabra con que finaliza el primer hemistiquio es átona, se le concede, a los efectos de la medida, un ligero acento, por lo que resulta aguda, y vale, en consecuencia, por una sílaba más.

[14] En todos estos casos, a los efectos de la medida, se considera como palabra aguda en final de hemistiquio el trozo de vocablo que ha sido roto por la supuesta cesura. Por ejemplo: en «sólo los dulces *fa*/rolillos de colores», se toma la sílaba «fa» como palabra aguda, con lo que vale no por una, sino por dos sílabas.

...sólo los dulces fa/rolillos de colores...
...el luto duro y re/frescante de la hora...
...de la terraza, pro/longábamos las charlas...
...leves suspiros i/risadas mariposas...
...El tren arranca len/tamente. El pueblo viejo...
...y me miraba, dis/traído, entre sus rosas...

He de hacer constar la dosis de convencionalismo desde la que irremediablemente se obtiene esta técnica flexibilizadora. Si leemos este verso de Juan Ramón Jiménez, que entresaco de un poema escrito todo él en alejandrinos:

...brisa. El tren para. De la estación recién llegada...,

lo entenderemos como un alejandrino cuyo primer hemistiquio sería «brisa. El tren para. De la es-» (poniendo el acento en «de» y convirtiendo en átonas las otras dos sílabas —délaes—, con resultado, por tanto, esdrújulo, que nos hace, en el momento de la cuenta silábica, restar una sílaba), y el segundo hemistiquio «tación recién llegada». Pero este verso, mágicamente, seguirá siendo alejandrino, y, por tanto, seguirá teniendo el mismo número de sílabas (catorce), aunque le suprimamos una:

brisa. El tren para. De la / tación recién llegada

e incluso dos:

brisa. El tren para. De / tación recién llegada,

pues en el primer caso haremos tónica la sílaba «de» y átona la sílaba «la» («déla») con consecuencia llana, mientras en el segundo, seguiremos haciendo tónica la sílaba «de», que al ser palabra aguda en final de hemistiquio, valdrá por dos sílabas, y éste, el hemistiquio, continuará así en posesión de las siete canónicas.

Pero aunque indudablemente el procedimiento tolera un cierto margen de convencionalismo, ese margen no es tan holgado como para admitir en calidad de alejandrinos algunos que se le han escapado como tales a Jorge Guillén, pero que no lo son en puridad, al ostentar un acento en séptima sílaba, que imposibilita por completo la partición, indispensable, del supuesto alejandrino en sus dos hemistiquios de siete sílabas cada uno (examínese lo dicho en los versos primero y cuarto —subrayados—; el segundo y el tercero son, en cambio, alejandrinos flexibilizados correctamente):

> *Yacente a solas, no está afligido, no está preso,*
> pacificado al fin / entre tierra y más tierra,
> el esqueleto sin / angustia, a solas hueso.
> *Descanse en paz, sin nosotros, bajo nuestra guerra.*
>
> («Camposanto»)

4. EL ENCABALGAMIENTO EN JORGE GUILLÉN

Y ya que estamos en Jorge Guillén, debo decir que precisamente el encabalgamiento (y me refiero ahora al externo), incluso el encabalgamiento interestrófico (tan utilizado, como es sabido, anteriormente por Horacio y los poetas horacianos), es fuertemente peculiar de su estilo, donde, en mi opinión, tiene como finalidad principal un cierto modo de embridamiento y contención de la sentimentalidad, especialmente buscados por los llamados «poetas puros», que Guillén representa mejor que nadie en España, aunque la totalidad de su obra desborde, con mucho, una definición tan atenida y concreta. El encabalgamiento de Guillén, en efecto, rompe la fluidez e interrumpe así toda posibilidad de entrega a un sentimiento fácil (léase el poema «Naturaleza viva», copiado

en la pág. 397 del presente libro). A veces el encabalgamiento guilleniano, al afectar insistentemente a un poema, muy típico también del autor, constituido por una sola oración principal, cuyo desenlace se halla, por tanto, en el último verso, somete al lector a una jadeante ansiedad, finalmente resuelta, que sirve para proporcionarnos la intuición de una inminencia de plenitud, alcanzada por último, muy en consonancia con la visión del mundo que es propia de este poeta en su libro *Cántico:*

Tras de las *persianas*
verdes, el verdor
de aquella enramada
toda tornasol

multiplica en pintas,
rubias del vaivén
de lumbre del día,
una vaga *red*

varia que, al *trasluz*
trémulo de estío,
hacia el sol azul
ondea los *visos*

informes de un mar
con ansia de *lago*
quieto, claridad
en un solo plano,

donde está presente
—como un firme sí
que responda siempre
total— el confín.

(«Tornasol»)

5. EL ENCABALGAMIENTO EN LA POESÍA DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA

En este rapidísimo y abocetado repaso histórico del artificio, mencionaré, por último, el generalizado encabalgamiento de la poesía española de la posguerra, omnipresente entre, digamos, 1948 y, digamos, 1962, cuyo sentido resulta, si estoy en lo cierto, semejante, pero sólo semejante, al que tuvo parcialmente en Quevedo: la expresión de una angustia, que en este caso es, más o menos, de matiz o aproximación existencialista. Creo recordar que el primero en emplear a la sazón el encabalgamiento de este modo fue Blas de Otero:

> Oh, cállate, Señor, calla tu *boca*
> *cerrada*, no me digas tu *palabra*
> *de silencio;* oh Señor, tu voz se abra,
> estalle como un mar, como una *roca*
>
> *gigante.* Ay, tu silencio vuelve *loca*
> *al alma:* ella ve el mar, mas nunca *el abra*
> *abierta;* ve el cantil, y allí se labra
> una espuma de fe que no se toca.
>
> Poderoso silencio, *poderoso*
> *silencio.* Sube el mar hasta ya ahogarnos
> en su terrible estruendo silencioso.
>
> Poderoso silencio con quien *lucho*
> *a voz en grito:* grita hasta *arrancarnos*
> *la lengua,* mudo Dios al que yo escucho.
>
> («Poderoso silencio»)

Pero el recurso brotaba de un impulso cosmovisionario tan central al período, que pronto su uso, de modo espontáneo o reflejo, tuvo difusión dilatada.

FUNCIÓN SUBORDINADA EN OCASIONES DEL ENCABALGAMIENTO: DESLEXICALIZACIÓN DE UNA IMAGEN TÓPICA

Como vemos, la estructura del encabalgamiento se modifica en cada momento histórico, y a veces en cada poeta particular, y esa modificación y su sentido es lo que de veras debe importarle al historiador de la literatura. Incluso puede tener el encabalgamiento una finalidad no propia sino subordinada a otro artificio [15]. Y así, en alguna ocasión, este recurso sirve para «deslexicalizar» una imagen tópica, gastada. (Porque aunque, según creo, nunca se ha reparado en ello, existe una «deslexicalización» de la metáfora [16] como existe una «lexicalización» de la misma: incluso es lícito hablar de la «deslexicalización» de un vocablo, mediante la cual éste sale de la «lengua», se desconceptualiza y torna tan poético como pueda serlo una expresión de significación muy precisa que nosotros hayamos sabido inventar [17], tal como dijimos en la pág. 120 de este libro). Pero volvamos a nuestro tema. Si decimos que una nación «se ha puesto en pie de guerra», nadie ve plásticamente la imagen en que esa expresión consiste, pues el constante uso, al introducir el giro en el recinto de la «lengua», ha anulado su vigor «individuali-

---

15 Sobre la diferencia entre «procedimientos principales» y «subordinados» véase el Apéndice III, 2.

16 En las págs. 529 y sigs. se verá un ejemplo de deslexicalización metafórica, producida por otro recurso: la ruptura del sistema lógico.

17 Hemos dicho en la pág. 120 que si inventamos un vocablo de significación precisa, en el momento de la invención, esto es, antes de que podamos sentirlo como perteneciente a la «lengua», ese vocablo puede darnos una impresión de «individualidad» (como «lenguaje de uno» que es), y por tanto, una impresión poética.

zante», fenómeno inverso al que acabamos de referirnos. Pero el encabalgamiento (u otro artificio distinto) puede remozar, como adelanté, la metáfora:

> Después, como un cadáver puesto en pie
> de guerra...
>
> («Aren en paz», de *Redoble de Conciencia*, de Blas de Otero)

Ello ocurre porque la pausa de fin de verso nos impide absorber de golpe todo el bloque significativo de la frase, llevándonos a partirlo en dos trozos que entendemos por separado. Nos damos primero cuenta de lo que significa «ponerse en pie», y sólo luego advertimos el sentido del sintagma que completa la comparación: «de guerra».

En este caso, el resultado de la deslexicalización es poético. Mas no siempre ocurre así: el procedimiento, en ciertas condiciones, podría acarrear humor:

> Era tan piadoso como un Monte
> de Piedad...

El efecto cómico del encabalgamiento en el presente caso procede de la deslexicalización de la metáfora con que se designan ciertas casas de empeño: «Monte de Piedad». Ahora bien: nos reímos precisamente de esa metáfora al advertir de pronto su existencia, que consideramos desmesurada. El símil nos parece cómico, porque sabemos que fundar una casa de empeño no es un acto tan heroicamente virtuoso como parecería denotar el nombre metafórico adoptado por la institución.

LAS «IMÁGENES DEL SIGNIFICANTE» SON IMÁGENES VISIONARIAS

Todos los tipos de expresividad que hemos estudiado en este capítulo pueden englobarse, como dije, en lo que Dámaso Alonso [18] ha denominado «imágenes del significante»: pero también puede ser incluido en tal clasificación el dinamismo expresivo de la sintaxis que Dámaso Alonso no estudia en su *Poesía española*. Sin conocer yo aún esa obra de Alonso, inédita a la sazón, redactaba mi tesis doctoral sobre Aleixandre (publicada pronto con el título de *La poesía de Vicente Aleixandre)*, donde curiosamente utilizo la palabra «imágenes» para referirme a tales procedimientos. Hoy puedo ser más preciso: esas imágenes son, rigurosamente, imágenes visionarias (y tienen, por tanto, la clase de sustitución que a ellas corresponde [19]). El plano real A estaría constituido por el significado, y el plano imaginario B, por el significante. Y digo que son visionarias estas imágenes porque su actuación en nosotros es «irracional». El elemento B, en cuanto unido al elemento A, produce en nuestro ánimo una impresión Z, antes de que nuestra razón conozca el parecido objetivo de naturaleza puramente *asociativa y no real* entre A y B. Los sonidos (B) de este verso de Góngora:

el congrio que viscosamente liso
las redes burlar quiso,

nos dan una sensación *(Z)* de viscosidad, análoga a la que en otro orden nos produce el congrio (A). ¿Por qué? Sin duda por la aliteración de la *ese*. No tendría sentido, claro es, ha-

[18] *Poesía española*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1966, págs. 321-323 y 609.

[19] Véanse págs. 227 y sigs.

blar de semejanza objetiva inmediatamente reconocible por la razón (que es la propia de las imágenes tradicionales) entre la esfera A (el concepto de congrio) y la esfera B (la materia fonética del verso, con su aliteración de la ese). Pero si analizamos nuestra impresión Z de viscosidad, podemos llegar a determinar dicha relación asociativa, tal como nos sucede frente a las imágenes visionarias. ¿Cuál es la causa de que la palabra congrio y la sucesión de eses nos impresionen de ese modo? El congrio, por ser *resbaladizo* *(a_1)*, resulta viscoso; el sonido de la *ese*, en cuanto que puede prolongarse, nos conduce igualmente (en el contexto) a esa asociación: la prolongable *ese* parece *resbalar* *(a_1);* tal resbalamiento se traduce, en nosotros, y desde el interior de dicho verso, en una impresión viscosa. Pero nótese que esta objetiva conexión *asociada* («resbalamiento») no la percibimos en la lectura antes de la emoción sino después de ella, e incluso tras una ardua recapacitación extraestética: exactamente lo que hemos creído probar, repito, para las imágenes visionarias. Sin ningún género de duda, en mi opinión, nos hallamos, por tanto, aquí frente a imágenes de ese tipo. Es importante observar que las imágenes del significante constituyen la única especie de «irracionalidad» verbal en sentido estricto que la poesía anterior a la contemporánea se permitía, *precisamente porque era la única que no llamaba sobre sí la atención en cuanto tal.* Al pasar inadvertida, forzosamente había de hacerse tolerable. Y es que el hombre *de todas las épocas,* en comportamiento espontáneo es irracionalista. Y este irracionalismo *primario* es sofocado o no por una posterior reflexión según sea la índole de la época.

LAS ONOMATOPEYAS DE LA «LENGUA» NO SON POÉTICAS: LA SUSTITUCIÓN EN LAS ONOMATOPEYAS POÉTICAS Y, EN GENERAL, EN LAS IMÁGENES DEL SIGNIFICANTE

Debo recordar aquí nuevamente que las onomatopeyas que hay en la «lengua» no se ofrecen como poéticas, según dijimos (pág. 122), precisamente por hallarse *en la «lengua»*, y darnos así (igual que las otras imágenes, no del significante, cuando se convierten en tópicos) una impresión de «lenguaje de todos» que nos impide la opuesta impresión «individualizante» que lo poético requiere. La sensorialidad de su significante se nos aparece entonces como encauzada conceptualmente, vuelvo a decir, como un «universal» de la sensación y no como una sensación sustentada por un *individuo* humano.

Se deduce de aquí que en la cita del limonero más arriba aducida:

allí el limonero que sorbe al sol su jugo agraz en la mañana virgen

(y *mutatis mutandis* en los demás ejemplos de materia fónica, ritmo, encabalgamiento, sintaxis y dinamismo sintáctico expresivos), cada una de las palabras onomatopéyicas sólo se hace poética en un contexto que la saque de la «lengua» en la que, en principio, se halla. Y ese contexto poetizador viene dado, precisamente, por el enlace que cada una de tales palabras establece de pronto con los otros vocablos onomatopéyicamente semejantes que la apoyan en el pasaje en cuestión, pues ese conjunto en el que la palabra penetra, al consistir en una reiteración de los elementos fonéticamente imitativos, en cuanto que llevan, todos ellos, idéntica di-

rección, aumenta, como es propio de las reiteraciones[20], por encima de su valor de «lengua», y, en consecuencia, «saturadamente», *sin conceptualización* y dándonos así una impresión *individual,* la significación onomatopéyica de que antes era portadora *impersonalmente* y de un modo *conceptual.*

Por tanto, en el verso mencionado, el modificante de «jugo» es el complejo formado por «sorbe», «agraz» y «virgen», y al revés: el modificante, por ejemplo, de «agraz» se hallará constituido por esos otros vocablos. El sustituyente estará formado, a su vez, por cada una de las voces citadas en cuanto situadas dentro del poema, fuera del cual constituyen el modificado. Y serán sendos sustituidos, por último, las expresiones que, careciendo de tan eficaces sonidos, resulten sinónimas de aquellas otras poéticas que hemos considerado. Tal las que se hallan en letra bastardilla dentro de la frase:

> Allí el limonero que *toma* al sol su *líquido inmaturo* en la mañana *limpia.*

LAS IMÁGENES DEL SIGNIFICANTE NO COMPITEN NI CON LA REALIDAD NI CON LAS OTRAS ARTES (LA MÚSICA, POR EJEMPLO)

Conviene, como cierre de este capítulo, decir aún otra cosa, al objeto de desvanecer, si lo hubiere, todo equívoco al respecto, aunque creo que la lectura de las páginas anteriores del presente libro no da mucho pie para hacerlo posible. Debemos notar, pues, que la onomatopeya y las otras maneras de «imágenes del significante» no son poéticas, sin más, por el hecho crudo de imitar *bien* el fondo desde la

20 Véase las págs. 582 y sigs.

forma, pues, aparte de que tal cosa es, de hecho, imposible y puestos en el caso de que no lo fuese, resultaría en ese instante, más eficaz y estéticamente más elevado aquel arte que reprodujese *mejor* un determinado dato de la realidad, e incluso lo sería supremamente la realidad misma de la que se tratase. No hay duda de que un pito real siempre entonaría su canción *mejor* que este verso de Rubén Darío:

Y el pito de su pito repite el pito real,

verso que evidentemente no busca esa clase de competiciones al imitar el canto del pájaro en cuestión, del mismo modo que este otro verso de idéntico autor no pretende rivalizar tampoco con el oreo acariciador de un abanico:

con el ala aleve del leve abanico

ni aun en otros muchos pasajes la poesía busca triunfar de esa misma manera frente a la música, por ejemplo, o la pintura, precisamente en su terreno, lugar en el que siempre se hallaría en francas condiciones de inferioridad. Un compositor podría imitar con más perfección que estos versos de Fray Luis de León la «porfía» del «Cierzo y el Abrego», sin que necesariamente los superase desde el punto de vista emocional y estético:

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna...

(«Vida retirada»)

Pues no se trata de emular y reproducir *mejor* aún que la realidad o, en todo caso, *mejor* que la música una manifestación, por ejemplo, sonora de la naturaleza, cosa, por supuesto, absurda ya en su mero enunciado, y, por tanto,

condenada al fracaso desde el principio. La imitación poética de que hablo no ha de ser comparada con la que podría realizar otro arte, ni siquiera, en nuestro sentido, ha de ser comparada con el objeto real que se intenta evocar, sino que debe compararse con la «lengua» y sólo con la «lengua», a partir de cuyo dato inexpresivo, y allende sus fronteras, se hace la poesía, *dándonos, por desconceptualización, una impresión de «individualización», que es de lo que de veras se trata, como sabemos, al imitar con la onomatopeya y con los otros tipos de «imágenes del significante» un sentido cualquiera* (imitación que abstractamente considerada no puede ser sino torpe: hasta tal punto carece de interés en sí misma). Me importa hacer observar el perfecto paralelismo que media entre el hecho que acabamos ahora de registrar y el que hemos registrado en la página 126. Lo mismo que la mayor capacidad concentrativa del idioma inglés no da, decíamos, a los poetas de esa lengua ventaja alguna, en principio, sobre los poetas españoles, que al expresar, por ejemplo, idéntica significación han de ser forzosamente más dilatados y entretenidos, así también las supremas posibilidades «onomatopéyicas» de la música en comparación a las posibilidades relativamente mediocres en ese sentido de la poesía, no colocan a aquélla, igualmente en principio, estéticamente por encima de ésta, a la hora de darnos cuenta, por esos procedimientos imitativos, de un mismo fenómeno, por ejemplo, sonoro de la realidad cuya descripción se busca. Y es que, como he dicho ya, la expresión poética es relativa a la «lengua» de la que se parte (la «lengua» española en el caso de los poetas españoles) y de ningún modo es relativa a las otras «lenguas» de las que no se parte (la inglesa, digamos, si seguimos en esa hipótesis) ni tampoco relativa a las otras artes (digamos, la música).

CAPÍTULO XV

LA RUPTURA DEL SISTEMA. 1: NUEVE FORMAS DE ELLA

OTRO PROCEDIMIENTO DESATENDIDO POR LA RETÓRICA

Hemos dicho capítulos atrás que la Retórica se ha movido, durante siglos, ignorando en alguna parte el objeto de su investigación. Con loable esfuerzo esa disciplina examinó con frecuente fortuna multitud de hechos literarios, y a veces con una capacidad de análisis que no deja hoy de admirarnos. Supo apreciar con finura delicados matices dentro del ámbito que desde el comienzo se propuso. Sólo que, tal ámbito no era, como hemos comprobado ya varias veces, *todo* el ámbito que hubiera sido necesario esclarecer. Veteranos prejuicios, por otra parte muy explicables y hasta irremediables, sobre todo la pretensión de llevar por vías puramente lógicas el deslindamiento de las figuras retóricas, estaban impidiendo, desde la Antigüedad, la visión del panorama completo, del cual era percibida sólo una estrecha franja, mientras otra esperaba su revelación. No he intentado realizar en este libro esa revelación sino parcialmente, y sólo

en cuanto que me ha sido y me es necesario mostrar que los momentos poéticos aparentemente escritos en lenguaje directo, sólo enunciativo, son fruto también de sustituciones. Es así como hemos podido comprobar que tras el conocido hay un vasto territorio inexplorado; que, además de los procedimientos señalados por la Retórica tradicional, existen otros que esa Retórica no señala, y que son, sin embargo, tan importantes, en todos los sentidos, como aquéllos.

El presente capítulo, como todos los anteriores, exceptuado precisamente el que acabamos de leer, se propone también el estudio de uno de esos recursos descuidados, aunque alguna, y sólo alguna, de sus múltiples modalidades haya podido ser encubierta con el nombre tradicional de «paradoja». Lo hemos de bautizar con un nombre genérico, «ruptura del sistema», porque este procedimiento se presenta bajo formas muy variadas y distintas entre sí (que se corresponden con las diversas clases de sistema deshecho), y se hace preciso un rótulo que las encubra a todas.

DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO

Nos conviene, ante todo, fijar con cierta seguridad el sentido que en este caso damos a las palabras «sistema» y «ruptura». «Sistema» significa aquí norma de relación entre dos términos, establecida por nuestro instinto de conservación o por nuestra razón, o por nuestro sentido de la equidad o por nuestra experiencia: hasta por nuestras convenciones. Lo importante es que esa relación de que hablamos *se nos imponga por sí misma,* al hallarse profundamente arraigada en la conciencia humana. Dicho de un modo sólo ligeramente distinto: el análisis descubre en tal sistema un par de elementos, A y *a,* tan íntimamente vinculados, que cuando se

produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado *a*. Ahora bien: ocurre que el poeta puede destrozar súbitamente esa *esperada* relación A-*a*, si cambia *a* por *b*, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-*a* surja un emparejamiento diverso A-*b*. Cuando tal cosa ocurre decimos que el sistema A-*a* se ha *roto*, que hay una *ruptura* en ese sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá, indefectiblemente, a la poesía.

En el artificio que consideramos, el modificante suele estar situado, de manera parcial, en el interior del poema. Pero no siempre acontece así, y ello tiene un resultado, para nosotros importante, que nos interesa señalar.

Empezaré por recordar algo que ya dijimos en las primeras páginas del presente volumen. Establecíamos allí la diferencia sustantiva entre las dos maneras —«lengua y poesía»— en que el lenguaje, desde el punto de vista de la expresividad, se presenta. La diferencia es, pensábamos, doble. En cuanto al contenido, la «lengua» resulta puramente conceptual y nos da una impresión genérica, mientras la poesía nos da una impresión individual o de «saturación» perceptiva porque transmite, aparte de conceptos, representaciones sensoriales o sentimientos o las dos cosas, sacadas las dos *(y eso es lo que importa)* del molde asimismo conceptual, en que se dan de ordinario. Pero en cuanto a su configuración, ambas formas de lenguaje también se diferencian: en la «poesía» hay un *modificante* y en la «*lengua*» no lo hay. Naturalmente, ambas características, interna y externa, se manifiestan, como sabemos, ligadas en una relación de dependencia: es el modificante quien proporciona a la poesía su carácter de percepción «saturada», en oposición al carácter puramente conceptual de la «lengua».

Debemos notar que hasta ahora hemos logrado siempre determinar el signo de «lengua» *modificado* por el poeta, porque a todo lo largo de este libro vinimos manejando procedimientos en que el sustituyente se logra a través de un modificante situado, al menos parcialmente, dentro de la composición misma. La operación de hallar ese modificado era, en consecuencia, para nosotros, una tarea sin dificultad: nos bastaba, en efecto, con pensar el sustituyente fuera de su texto, donde no podía ser alcanzado por la acción del modificante. En la ruptura del sistema tal es también el caso más frecuente. Sin embargo, no podemos desconocer la existencia en ese recurso del caso opuesto, a pesar de su naturaleza relativamente inusual: el caso en que el modificante actúa enteramente desde el exterior del poema: desde la psique del poeta y desde la psique de sus lectores.

La consecuencia que tiene esta situación extraordinaria del modificante consiste en la imposibilidad de encontrar un modificado existente *en la realidad del lenguaje*. No nos vale ya, en efecto, recurrir al medio que antes utilizábamos; no nos vale arrancar el sustituyente del contexto en que se inserta, sustraerle al contagio del modificante que el poema contiene. Al enajenarse del poema, el sustituyente no pierde su índole de tal, porque sigue siendo afectado por el modificante, que no está en el poema, como he dicho, sino en la conciencia de quien lo concibe o de quien lo lee.

Para dar con el modificado hemos, pues, de suponer, *esforzando nuestra fantasía,* que ese modificante *no existe.* De otro modo: cuando el modificante es extrapoemático, cuando se instala en nuestra conciencia exclusivamente y del todo, el texto de poesía sólo tiene su correspondiente modificado en un texto de lengua *imaginable,* pero no *realizable.*

Hechas estas salvedades, sólo me resta indicar la capitalísima importancia de la ruptura del sistema. Fue usada la

«ruptura» en la poesía culta y en la poesía popular, en poetas antiguos y en poetas modernos y contemporáneos y a veces en proporción nada despreciable. Su ignorancia hacía así poco menos que imposible un conocimiento estilístico suficiente de algunos escritores, tales como Quevedo, Bécquer o Unamuno, que lo utilizan con peculiar generosidad.

Como hemos sugerido hace muy poco, el procedimiento en cuestión puede adoptar diversas modalidades, según sea el sistema quebrantado. No tengo la pretensión de haberlas visto todas, y dejo, por tanto, abierta la posibilidad de un análisis más minucioso a futuras investigaciones.

I. RUPTURAS DEL SISTEMA CON MODIFICANTE POEMÁTICO

RUPTURA EN UN SISTEMA DE VINCULACIONES ENTRE CONTRARIOS

Si un poeta, al describirnos el paso de una bella muchacha por una playa, dice:

> llegaba no rauda, sino deleitable

la sensación poética que experimentamos se halla en conexión con el quebrantamiento del sistema que, dentro de una cierta fórmula sintáctica, está constituido, en este caso, por una vinculación entre contrarios. Al escuchar la primera parte del sintagma, A («no rauda, sino»), esperamos (porque una norma lógica interiormente nos lo demanda) que a continuación se exprese un adjetivo, *a*, del mismo campo y de sentido opuesto al que «rauda» pertenece, un adjetivo del campo dinámico: por ejemplo, «lenta» («no rauda, sino lenta»). Pero en lugar de «lenta» surge en la frase el adjetivo «deleitable»

(b), que sentimos sorprendentemente expresivo. La razón de su expresividad no es difícil de descubrir. Al leer la frase «no rauda, sino deleitable» (A-*b)*, ya intuitivamente percibimos que el segundo calificativo («deleitable») está enriquecido en su significación con respecto a su uso normal. Si luego nos detenemos a indagar en qué consiste tal enriquecimiento, hallamos que el poeta ha expresado (pero no conceptualmente) más o menos esto: «llegabas no rauda, sino lenta, y esa lentitud te convertía en un ser deleitable para mis ojos, que podían recrearse morosamente en tu belleza».

En la frase poética aludida («no rauda, sino deleitable») ha ocurrido, pues, un fenómeno de «transparencia». En efecto: el vocablo «deleitable» resulta un vocablo «transparente», porque parece como si a su través leyéramos un vocablo distinto, el vocablo «lenta», cuyo significado se acumula al de aquél. La palabra «deleitable» es así como un cristal que haciéndosenos perceptible como tal nos permitiese ver, al mismo tiempo, tras él todo un distinto panorama; o, mejor aún, como esas fotografías del cine que insinúan a su través con sutileza y levedad la presencia como fantasmal de otras fotografías diferentes.

El hecho de la transparencia acontece por una razón muy sencilla. El esquema A-*a* («no rauda, sino lenta») pervive tras el esquema A-*b* («no rauda, sino deleitable»), *porque una costumbre de asociación lógica entre contrarios lo ha impreso indeleblemente en nosotros.* Esto se nota con más claridad todavía en el chiste, que, por supuesto, utiliza también el procedimiento en cuestión. Alguien pregunta a un artista la opinión que le merecen sus críticos. «Yo», contesta displicentemente el pintor, «divido a los críticos en *dos clases: los malos y los que me elogian*». Evidentemente, la frase subrayada nos muestra la ruptura de un sistema semejante al anterior: hay en ella (como en «no rauda, sino deleitable»)

una asociación entre opósitos («buenos», «malos») destruida por el humorista, esta vez con finalidad no poética, sino cómica. Al oír «los malos y los...» aguardamos que a continuación sobrevenga el adjetivo «buenos». Pero esta palabra no aparece, y sólo se halla *implicada por transparencia* en el sintagma sorprendente «los que me elogian»: el pintor ha querido significar que sólo son buenos para él los críticos que le halagan; esto es, *que quienes le halagan son buenos* [1]. El siguiente chiste admite un análisis idéntico. Cierto funcionario pregunta a alguien: «¿Es usted casado o feliz?». También aquí, tras el adjetivo feliz, se trasluce la palabra «soltero», o, diciéndolo de otro modo, los dos sentidos, «feliz» y «soltero» se acumulan en el mismo significante, por razones parecidas a las que en el otro ejemplo hemos aducido.

Pero volvamos al texto poético «no rauda sino deleitable», cuya indagación no hemos terminado aún. Ignoramos todavía por qué ese texto es, en efecto, poético, aunque quizá lo haya visto el lector, por su paralelismo con casos ya resueltos [2]. Ante todo: el procedimiento que le afecta es, sin duda, de tipo C, puesto que sintéticamente, y por tanto de modo «saturado» o, como decimos también, «individualizado», se expresa por su medio una complejidad anímica. Se imita así, fuera de la lengua, y por tanto, sin conceptualización, por medio de la «individualizante» síntesis verbal, el carácter precisamente sintético e individual de los contenidos aními-

---

1 Ya he dicho que en el capítulo XVIII procuraremos explicar la razón de que a un mismo procedimiento puedan responder dos efectos tan diversos como son, entre sí, la poesía y el chiste. Dejo, pues, a un lado, *por ahora*, ese problema.

2 Sobre todo con el que ofrece la expresión «no crueles: dichosos», que es un tipo de ruptura del sistema idéntico al que ahora nos ocupa, expresión estudiada por nosotros, desde este punto de vista, en la pág. 123 del presente libro.

cos reales. Nos imaginamos entonces contemplar en su individualidad sintética el contenido anímico de alguien (digamos, el poeta) que ha visto la lentitud de una muchacha y *a la vez* ha experimentado deleite. Nótese que la expresión mencionada ha logrado algo imposible de conseguir por medio de la enumerativa lengua: transmitir la visión de la lentitud *al mismo tiempo* que el sentimiento a ella correlativo, simultaneidad que, repito, más allá de la «lengua», resulta fiel a la índole misma de la impresión en el poeta, tal como se la figura el lector, de la realidad que se supone ha percibido aquél: el paso de una hermosa muchacha, cuya morosidad en el movimiento está, *al propio tiempo*, deleitando.

¿Cómo se ha llegado a tan feliz éxito expresivo? La «lengua» sólo hubiera sabido decir conceptual y analíticamente: «la bella muchacha pasaba no rauda sino lenta, y su lentitud me producía deleite» (sustituido). Pero por medio de la ruptura del sistema, una palabra («deleitable»), alterándose sustancialmente, pasa de significar sólo «deleitable» (modificado) a significar de golpe (sustituyente) «lenta» y «deleitable», en síntesis no conceptual.

Y esta alteración, como siempre sucede, se origina por la simple existencia de un modificante, que en este caso se halla parcialmente en el poema y parcialmente fuera de él, porque el modificante resulta ser el adjetivo «lenta», tácito, dentro del sistema «no rauda, sino (lenta)» [3]. *En todas las «rupturas del sistema», el modificante es, en efecto, el sistema mismo en cuanto tal.*

---

[3] Coloco entre paréntesis la palabra «lenta» para indicar, precisamente, su carácter tácito.

RUPTURA DE UN SISTEMA DE REPRESENTACIONES

Veamos ahora un caso, en cierto modo, contrario al anterior. Podríamos definirlo como el contacto, establecido por el poeta, entre dos o más representaciones, dos adjetivos, por ejemplo, de campo diferente. Dice Pablo Neruda en una semblanza de Federico García Lorca:

> Su presencia era mágica y morena y traía la felicidad.

Los calificativos «mágica» y «morena» son evidentemente heterogéneos: uno de ellos, «morena» alude a una cualidad de la materia; el otro, «mágica», se refiere más bien a algo de índole moral. Tras el sintagma «su presencia era mágica y...» sería normal la llegada de una calificación de la misma estirpe de «mágica». No habría de extrañarnos cierta palabra que encerrara un significado de interpretación espiritual, como, por ejemplo, «graciosa», y que instaurase un campo, un sistema con la precedente, con «mágica». Mas el poeta defrauda nuestra expectación y «rompiendo» «el sistema» lo que dice tras «mágica» es «morena» y no «graciosa» o cosa similar. Si se nos preguntara en ese punto qué significado hallamos a tal adjetivo dentro de la frase nerudiana, diríamos que sentimos esa morenez como la manifestación física de un espíritu donde la gracia, u otra cualidad *semejante*, reside: es morenez y es, al propio tiempo, algo como gracia. Es, digamos, gracia anímica vista como morenez corporal. El procedimiento resulta, pues, de clase C, ya que ha modificado el contenido de la palabra «morena», haciéndola mucho más rica, mucho más compleja: «morena», considerada como sus-

tituyente, sin dejar de expresar algo físico, pasa a expresar también algo espiritual.

Sucede esto porque al sentido ordinario del adjetivo *b*, «morena», se ha adherido una significación distinta que proviene de su modificante: del sistema, digamos para abreviar, «mágica-graciosa» (A-*a*). En efecto: ese sistema cede, contagia a «morena» la índole de su campo, ese halo, ese vapor de espiritualidad que lleva anejo y del que «morena» carecía fuera del poema, donde tal palabra era un mero signo de «lengua», un simple modificado [4].

Como siempre acontece, es el chiste quien presenta con más crudeza (y, por tanto, con más claridad) el recurso. Tomemos como ejemplo esta frase cómica:

El finado era virtuoso y rollizo,

cuya semejanza en varios aspectos con el ejemplo poético de Neruda sorprende, pues no sólo, como en él, los adjetivos resultan heterogéneos, sino que su heterogeneidad se manifiesta como de la misma clase, aunque mucho más violenta y contrastante (por eso, precisamente, el efecto no es poético sino cómico). Y así, «virtuoso» extrema su carácter moral (con respecto al nerudiano «mágica») y «rollizo» su carácter material (con respecto al nerudiano «morena»). El resultado de la mayor divergencia entre las palabras así reunidas es, sin duda, caricaturesco, humorístico.

Los ejemplos de «ruptura del sistema de las representaciones» que hasta ahora hemos considerado estaban, todos ellos, formados por adjetivos. El hecho no pasa de ser casual, pues nada se opone al uso de sustantivos para el mismo

---

[4] La obtención del sustituido es ya sencilla para nosotros: nos basta con desarrollar analíticamente y en términos de «lengua» lo que el poeta ha expresado por vía sintética: hablar, pongo por caso, de una «morenez llena de gracia».

fin. Comenzando por el caso cómico, recordamos aquella frase de Churchill:

> Las calamidades de Inglaterra son tres:
> Abadán, Sudán, Beván [5].

La enumeración es también aquí, de otro modo, heterogénea, pues si los dos primeros nombres («Abadán», «Sudán») aluden a lugares geográficos donde Inglaterra sufrió, bajo el primer gobierno laborista de la segunda posguerra, algunos reveses, el último «rompe» «el sistema» así constituido, y lo que aparece es el nombre, no de un sitio, sino de una persona, un político de aquel partido, muy conocido a la sazón, «Bevan». El humor de la frase nace, justamente, de ahí.

Al buscar ejemplos poéticos paralelos a éste cómico, damos con los múltiples que Leo Spitzer denominó [6] «enumeraciones caóticas», adscritas a la lírica contemporánea, a partir de la gran obra whitmaniana. En la poesía de Pedro Salinas, sobre todo, abundan los ejemplos, que, por supuesto, no escasean en los versos de otros escritores actuales. He aquí algunas citas que extraigo de *La voz a ti debida:*

> ¿Rueda para mí el mundo
> jugándose estaciones,
> naranjas, hojas secas?
> ....
> Florecer, deshojarse,
> olas, hierbas, mañanas:
> pastos para corderos,

[5] No es necesario decir que Bevan no lleva acento en inglés. Se lo he puesto al traducir la frase para intensificar su comicidad (véase la explicación de tal acrecentamiento en las págs. 64-65 del t. II).

[6] Leo Spitzer: capítulo «La enumeración caótica en la lírica moderna», traducción de Raimundo Lida, del libro *Lingüística e Historia Literaria,* Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1955, páginas 295 y sigs.

juegos de niños y
silencios absolutos [7].

Lo dejaría todo,
todo lo tiraría;
los precios, los catálogos,
el azul del océano en los mapas,
los días y sus noches,
los telegramas viejos
y un amor [8].

Porque cuando ella venga
....
para llegar a mí,
murallas, nombres, tiempos,
se quebrarían todos [9].

La ruptura en el sistema de las representaciones no surge en la poesía, como decimos, hasta la época contemporánea. La explicación de esta tardanza es evidentemente la misma que nos ha servido para aclararnos por qué aparecen en las letras actuales, y en lo esencial sólo en ellas, otros artificios retóricos: los «desplazamientos calificativos», la «imagen visionaria», la «visión», el «símbolo», etc.: la crisis del racionalismo que en cierto sentido caracteriza a nuestra época. Y, en efecto: pocas cosas poseerán un carácter tan escasamente lógico, un carácter tan «caótico», como estas enumeraciones certeramente así denominadas [10]. Vemos, pues, cómo

---

7 *Poesías Completas*, ed. Aguilar, Madrid, 1955, págs. 186-187.

8 *Op. cit.*, pág. 134.

9 *Op. cit.*, pág. 133.

10 Leo Spitzer, *op. cit.*, pág. 343, explica la enumeración caótica por el sentimiento democrático contemporáneo, el mismo que lleva a mezclar los estilos desde el romanticismo. Por su parte, Detlev W. Schumann en *Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel* (en *Modern Language Quarterly*, junio 1942, págs. 171-207) explica las enumeraciones caóticas por el panteísmo de los poetas es-

un cambio radical ante la vida, un nuevo concepto del mundo, trae consigo un repertorio extenso de nuevos procedimientos estilísticos, a los que, sin duda, habrán de agregarse en el futuro otros que no consideramos aquí, y cuyo origen más profundo probablemente será idéntico al que se nos ha revelado en éste y en los anteriores análisis [11].

RUPTURA EN EL SISTEMA DE LO PSICOLÓGICAMENTE ESPERADO

Leamos ahora este trozo de un poema anónimo, popular (copiado íntegramente por nosotros en la página 590), aunque de desarrollo culto:

---

tudiados. Mi explicación no pretende negar esas otras posibles causas *parciales:* supradeterminación de lo poético.

[11] Se nos está poniendo en evidencia, pues, que el siglo XX es un período fundamental en el arte: podemos dar por seguro que, cuantitativamente, y aun cualitativamente, sea la nuestra la época de más inventos en la técnica literaria de toda la historia. Góngora, el poeta más revolucionario de su tiempo, en el fondo, como se sabe, inventó poquísimo: su labor fue sobre todo intensificadora y condensadora con respecto a ingredientes que ya existían en el renacimiento, e incluso en la Edad Media. (V. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora,* Madrid, 1950, págs. 218-220.)

Pero el hecho no puede sorprendernos. El hombre actual tiene la coyuntura de vivir, al parecer, el pórtico de una nueva era, y no sólo un nuevo siglo: una era que, signada por un individualismo irracionalista, busca entre otras cosas, la sorpresa y rompe no con un siglo anterior, sino con todo aquel grupo de siglos que el racionalismo ha encauzado. Ello significa no sólo que la mirada del poeta (y en general, la mirada del artista contemporáneo) contempla ante sí una extensión más virginal, donde la huella más marcada o visible es la suya, la que su pie imprime en la renovada superficie del arte, sino, sobre todo, que en su intento de maravillar, ha de buscar forzosamente lo nuevo, considerado casi a la sazón como un requisito indispensable de todo instante artístico que quiera ser plenamente recibido.

Miraba la mar
la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

Descuidos ajenos
y propios gemidos
tienen sus sentidos
de pesares llenos.
Con ojos serenos
la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

Nos interesa especialmente el verso noveno («con ojos serenos»), particularmente sensibilizado. Y, sin embargo, de nuevo nos desorienta, al primer momento, dentro de nuestra doctrina, la forma «desnuda» con que ese hexasílabo parece estar escrito. Insistamos en lo ilusorio de esta clase de impresiones. En efecto: el pasaje no está desprovisto de artificio. Como siempre ocurre, su emoción depende de un procedimiento, cuyo análisis nos será útil.

El poeta nos ha venido describiendo, con palabras conmovedoras, el infortunio amoroso de una mujer: una «malcasada», que mira pesarosamente el mar [12]:

Descuidos ajenos
y propios gemidos
tienen sus sentidos
de pesares llenos.

Cuando, a continuación, se nos habla de sus ojos; cuando se nos dice: «Con ojos serenos», tal adjetivación nos pa-

12 De pasada, quiero señalar que esa «mar ancha y larga» actúa como un símbolo disémico: significa lógicamente mar, pero significa también de manera irracional la enormidad de su amargura.

rece expresiva porque el contexto nos haría esperar en principio, otra calificación: algo como «muy tristes» («con ojos muy tristes») o como «llorosos» («con ojos llorosos»). «Serenos» suspende, pues, también aquí, un sistema: el sistema de lo psicológicamente esperado.

Examinemos nuestra intuición. Sentimos que el sintagma «con ojos serenos» está cargado de desolación; contemplamos unos ojos más allá de lo triste; unos ojos tan tristes que han superado la tristeza, si se nos concede la paradoja, para dar en la serenidad.

Nos hallamos, pues, ante un nuevo hecho de «transparencia». Tras la palabra *b* «serenos» se nos aparece otra *a* subrepticiamente adherida, «muy tristes», cuyo sentido absorbemos, en efecto, *sin advertirlo*. Ahora bien: en este caso no ocurre lo mismo que en el caso de «no rauda, sino deleitable». En esta última frase, el vocablo «deleitable» apunta hacia dos distintas zonas de significación («lenta» y «deleitable») *porque no existe ningún hecho que lo impida*. Por el contrario, en el ejemplo que indagamos («con ojos serenos»), no es posible que el vocablo «serenos» exprese simultáneamente los dos sentidos de «muy tristes» y de «serenos», *puesto que de algún modo esos sentidos se oponen lógicamente y resultan inconciliables*. Para que el lector pueda recibir simultáneamente y hacer suyos este par de significados que, en principio, se contradicen y anulan, es menester que en ellos se verifique una transformación muy honda. Y, en efecto, así ocurre: las dos significaciones se funden en una sola, que difiere de ambas: la que ya indiqué. El recurso no es, pues, de tipo C, sino de tipo A: la palabra «serenos», en cuanto sustituyente, nos comunica de forma «individualizada» o «saturada», sin conceptualización, un intenso grado de sufrimiento de cierta clase que de ese modo que digo no podría ser expresado por medio de «lengua».

Separemos ahora la palabra «serenos» de su contexto: la significación será otra, será la que normalmente atribuimos a ese adjetivo, donde no entra, en grado alguno, la noción de melancolía: estamos, pues, en presencia del modificado. El modificante ha de ser así ese mismo contexto, pero ese contexto en cuanto que se relaciona con el sintagma «muy tristes», que inesperadamente permaneció elidido [13].

II. RUPTURAS DEL SISTEMA CON MODIFICANTE EXTRAPOEMATICO

RUPTURA EN UN SISTEMA FORMADO POR EL INSTINTO DE CONSERVACIÓN

Todos los ejemplos de «ruptura» que hasta aquí hemos aducido tienen un modificante interior a la composición. Tiempo es ya de presentar el caso opuesto, en que el modificante actúa desde fuera del poema: desde nuestra conciencia. Un verso de Quevedo reza así:

> No sabe pueblo ayuno temer muerte.

Su expresividad se debe también, sin duda, como en los otros ejemplos, a la «ruptura del sistema», sólo que en este caso el sistema ofrece la gran novedad que ya anuncié al comienzo. Al contrario de lo que hasta aquí sucedía, en efecto, el sistema, el modificante, se localiza ahora más acá del texto poético. Es una norma de nuestro instinto de conservación que nos impone el temor de la muerte; una norma que parece decirnos:

---

13 Sustituido: una frase como ésta: «ojos que han superado la tristeza a fuerza de estar tristes».

Todo hombre teme la muerte.

Esta norma, este imperativo, es, como digo, el modificante que, en este ejemplo, *influye,* pero enteramente *desde nuestra psique,* sobre el endecasílabo quevedesco, haciéndolo expresivo. La fórmula *A-a* del sistema ha quedado reemplazada por la fórmula poética *A-b.*

Pueblo ayuno (A) teme la muerte (a).
Pueblo ayuno (A) *no* teme la muerte (b).

Ese verso es, pues, poético, por oponerse en su significado a la ley que nos dicta el instinto de conservación. Del mismo modo que cuando leemos «no rauda, sino deleitable» tenemos una pauta («no rauda, sino lenta») que está modificando ese sintagma, al leer:

No sabe pueblo ayuno temer muerte,

otra pauta, *impresa esta vez por entero en nuestra conciencia,* otorga su cabal sentido al verso de Quevedo, que se alza así hasta la función de sustituyente, en cuanto que nos hace percibir, en toda su «individualizada» o «saturada» intensidad, las hondas reacciones afectivas que el hambre produce en los pueblos, ya que éstos, contra todo lo que el instinto reclama, dejan de temer a la muerte: procedimiento, pues, de tipo A.

Como adelantábamos, el modificado es, en nuestro ejemplo, más difícil de determinar que otras veces, por la clase misma del modificante que aquí se usa. Para encontrarlo, *habríamos de imaginar como no existente* esa ley del instinto de que hemos hablado, habríamos de representarnos a los hombres como normalmente insensibles a la idea de su trágico destino, de su futuro aniquilamiento. El endecasílabo

del gran poeta, leído desde esos supuestos, sería el modificado [14].

Ahora podemos comprender por qué resultan expresivas frases como ésta, que tomo de un discurso político:

> Más vale morir en pie que vivir de rodillas;

o como ésta típicamente romántica de una famosa rima de Bécquer [15]:

> Olas gigantes que os rompéis bramando
> en las playas desiertas y remotas,
> envuelto entre las sábanas de espuma,
> llevadme con vosotras.

O como la siguiente, también romántica, que saco de la esproncediana «Canción del Pirata»:

> Y si caigo,
> ¿qué es la vida?
> Por perdida
> ya la di
> cuando el yugo
> del esclavo
> como un bravo
> sacudí.

o aun como los versos del modernista Manuel Machado:

> que la vida se tome la pena de matarme,
> ya que yo no me tomo la pena de vivir.

---

14 Hemos dicho que el procedimiento expresa *en su «intensidad»* «las hondas reacciones afectivas que el hambre produce en los pueblos». El sustituido sería, pues, una frase que indicase lo mismo, pero no dándonos esa impresión de individualidad, sino, al revés, dándonos una impresión genérica, conceptual.

15 Rima LII. Véanse también, entre otras, las rimas XLVIII, LVI y LXIV.

o, para poner un caso muy remoto en el tiempo y en el espacio (el casi físico que media entre culturas muy diferentes), haciendo ver así la universalidad del recurso, traigamos a cita, en el mismo sentido que los anteriores, este ejemplo del poeta persa Omar Khayyam, que dice entre los siglos XI y XII:

¿Por qué temer la muerte? Yo prefiero esta meta
que eludir no se puede, a la que se me impuso
al nacer. ¿Qué es la vida? Algo que me fue dado
sin pedirlo, y que pienso devolver desdeñoso.

Aunque aparentemente libres de artificio, esas citas contienen el mismo procedimiento que veíamos en el verso de Quevedo antes mencionado. Procedimiento que otras veces origina un efecto humorístico o regocijante. Al lado de la expresión poética ya citada:

más vale morir en pie que vivir de rodillas,

recordamos en la comedia *L'Amour médecin,* de Molière, esta otra cómica, ya mencionada en el presente libro, que pronuncia con mucha seriedad un médico llamado Bahis:

Más vale morir según las reglas de la Medicina que vivir con menoscabo de ellas.

RUPTURA EN UN SISTEMA DE EQUIDAD

Otras veces el sistema que se rompe es el de la equidad, cuyo modificante (nuestro sentido de la justicia) también resulta exclusivamente psicológico. En la poesía de Bécquer se concentran varios ejemplos. He aquí uno de ellos, comentado en este trabajo varias veces:

Si de nuestros agravios en un libro
se escribiese la historia,
y se borrase en nuestras almas cuanto
se borrase en sus hojas,

te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
tu amor huellas tan hondas,
que sólo con que tú borrases una
las borraba yo todas [16].

Toda la rima se apoya en sus dos versos últimos que son los que, en efecto, justifican y dan valor a los anteriores. Nuestra impresión primera es (¡de nuevo!) la de hallarnos ante un ejemplo de poesía que no puede atribuirse a ningún recurso esencial que la desencadene. Ese «libro» donde se escribe la historia, etc., es, innegablemente, un artificio retórico pero que no explica, en modo alguno, nuestra emoción, relacionada, sobre todo, con otro procedimiento, que, instalado en el final de la pieza, no se hace perceptible sino después de un examen atento:

que sólo con que tú borrases una
las borraba yo todas.

Se trata otra vez, como hemos anunciado, de la ruptura de un sistema, de una norma; una norma de equidad, una norma, digamos, de «toma y daca», pues lo equitativo sería que los amantes se perdonasen recíprocamente las ofensas. Precisamente lo que trae expresividad al fragmento becqueriano (y, de rechazo, a la composición completa) es el desequilibrio entre el posible acto de la amada y el posible acto del amante. La amada habría de borrar, olvidar *sólo* una página de agravios, para que el amante olvidara, borrara *todas* las páginas donde los agravios han sido consignados.

16 Rima XXXVI.

La generosidad del amante, precisamente, porque es un sentimiento raro entre los hombres, mide así el grado de su amor, nos lo hace ver plásticamente en su «individualidad» o «saturación»; el procedimiento es entonces, como el anterior, de tipo A [17].

La técnica que investigamos puede revestir formas diversas. Una de ellas consistiría en el desproporcionado precio con que se paga algo. Tres rimas de Bécquer nada menos (aunque no de las mejores) están montadas sobre tan estricto esquema:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso! [18].

Cuando en la noche te envuelven
las alas de tul del sueño,
y tus tendidas pestañas
semejan arcos de ébano;
por escuchar los latidos
de tu corazón inquieto,
y reclinar tu dormida
cabeza sobre mi pecho,
diera, alma mía,
cuanto poseo:

---

[17] La sustitución no resulta sino evidente. El modificante es, como habrá adivinado el lector, nuestro sentido de la equidad. El sustituyente, la frase «las borraba yo todas», apoyada en la anterior («que sólo con que tú borrases una») en cuanto afectada por el modificante, esto es, por nuestro sentido de la equidad. El modificado, esa misma frase («las borraba yo todas»), aunque se apoye también en la anterior, pero en cuanto *imaginada* en un mundo donde no hubiese sentido de la equidad, o donde la generosidad del hombre se constituyese como fenómeno frecuente.

[18] Rima XXIII.

la luz, el aire
y el pensamiento.
Etc.[19].

De lo poco de vida que me resta
diera con gusto los mejores años,
por saber lo que a otros
de mí has hablado...
Y esta vida mortal... y de la eterna
lo que me toque, si me toca algo,
por saber lo que a solas
de mí has pensado[20].

El artificio sigue siendo sustancialmente el mismo cuando Bécquer considera el diferente resultado que dos amantes, con idénticos merecimientos, obtienen de su pasión respectiva:

Nuestra pasión fue un trágico sainete
en cuya absurda fábula,
lo cómico y lo grave confundidos
risas y llanto arrancan...
Pero fue lo peor de aquella historia
que, al fin de la jornada,
a ella tocaron lágrimas y risas,
y a mí sólo las lágrimas[21].

o cuando Quevedo nos hace ver el paradójico trato que recibe la comisión de ciertos delitos, frente a los que la sociedad responde injustamente en proporción inversa a su gravedad respectiva:

Sacrilegios pequeños se castigan,
los grandes en los triunfos se coronan,
y tienen por blasón que se los digan.

---

19 Rima XXV.
20 Rima LI.
21 Rima XXXI.

Lido robó una choza y le aprisionan;
Menandro, un reino, y su maldad obligan
con nuevas dignidades que le abonan [22].

RUPTURA EN EL SISTEMA
DE LA EXPERIENCIA

El presente capítulo nos ha ido mostrando la frecuencia con que Bécquer y Quevedo utilizan la «ruptura del sistema». El estilo de ambos poetas (y al de éstos habríamos de agregar, sin duda, otros, como el de Unamuno) no puede explicarse sin el conocimiento de dicho recurso. Sus modalidades son muy diversas, como hemos comprobado ya y seguiremos comprobando aún. Leamos, por ejemplo, la rima XLIII:

Dejé la luz a un lado, y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo, sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.

¿Qué tiempo estuve así? No sé: al dejarme
la embriaguez horrible del dolor,
expiraba la luz, y en mis balcones
reía el sol.

No sé tampoco en tan horribles horas
en qué pensaba o qué pasó por mí;
sólo recuerdo que lloré y maldije
y que en aquella noche envejecí.

El último verso se nos aparece como concentradamente poético. ¿Qué motiva su intensidad? Veamos lo que el poeta nos declara en ese endecasílabo y comparémoslo con lo que

[22] *Obras Completas*, tomo II, verso, ed. Aguilar (edición de Felicidad Buendía), Madrid, 1964, pág. 28.

afirme nuestra experiencia. Nosotros sabemos que el envejecimiento es la lenta labor de muchos años; en cambio, el personaje que figura ser Bécquer asegura que en una sola noche envejeció. La frase de la rima se opone, pues, a nuestro conocimiento de la realidad (que es el modificante), choca con ese conocimiento, y brota así lo poético, como resultado de personalizar, «individualizar» por desconceptualización la expresión de un sentimiento: es tan intenso ese dolor cuanto es preciso para que en unas cuantas horas sea capaz de envejecer a alguien: procedimiento, pues, de tipo A. La búsqueda del modificado no tiene ya dificultad alguna para nosotros: el modificado será la misma frase sustituyente («y que en aquella noche envejecí») imaginada sin el auxilio de su modificante; o sea, esa frase, si por un instante se suspendiera nuestra experiencia de la vida, o si experiencia tal adujese como algo cotidiano y consabido un envejecimiento tan rápido [23].

Estimo que no está de más adelantar que el recurso engendra aquí poesía y no comicidad o absurdo, porque el verso de la rima al que atendemos tiene de algún modo fundamento en la realidad [24]. En ciertas ocasiones de dolor muy profundo, ha habido personas, se dice, cuyo cabello se volvió gris o blanco en tiempo muy breve. Este hecho, *unido a su radical infrecuencia,* hace posible la emoción lírica; de lo contrario hubiese asomado un absurdo; o, si concurriesen determinadas circunstancias, que más adelante acaso lleguemos a determinar, un chiste.

El lenguaje coloquial no desdeña el uso del artificio en cuestión. ¿Quién no ha oído decir, por ejemplo, que «Pedro

---

[23] Sustituido: «Y que en aquella noche sufrí muchísimo».

[24] Más adelante veremos por qué es necesario ese requisito (véase el capítulo XX, acerca de la «ley del asentimiento»). Se trata, en efecto, de que tenemos que «asentir» al contenido anímico propuesto.

en menos de un mes se ha echado diez años encima»? La cosa no tiene para nosotros misterio alguno, desde el momento en que hemos concebido lo poético como algo que excede a lo estrictamente poemático. De poetas «todos tenemos un poco», como quieren a la par cierto refrán y nuestra experiencia cotidiana. El empleo de metáforas y otras figuras retóricas es tan indispensable al hablante como al escritor. Es evidente que si no pudiésemos expresarnos más que en rigurosa «lengua», estaríamos condenados al silencio de una parte esencial de nuestro ser que, sin embargo, necesita expresarse. Al decir que Andrés «es un burro» o que Josefa «es una lagartona», salta a la vista que se habla en metáfora; pero también habla en metáfora el profesor que indica a sus alumnos la necesidad de *reanudar* pronto las clases, puesto que las clases no son cuerdas, y mal pueden hacerse con ellas nudos. (La diferencia entre ambos casos es, en cuanto a lo que ahora nos importa, puramente adjetiva: mientras «reanudar» es una metáfora ya lexicalizada o «marchita» por el mucho uso, las anteriores tienen todavía vigente la significación figurada.)

Si en la expresión callejera se halla, pues, tan viva la especial ruptura que indagamos, no puede extrañarnos que ésta prolifere en las composiciones literarias. La usa, por ejemplo, Unamuno, cuando escribe, en un soneto:

> que el noble nunca ante el poder se arredra [25];

o cuando escribe en otro:

> Doy lo que Dios me dio, pues mi talento
> moral no entierro por servir al amo [26],

---

[25] *Antología poética*, ed. Escorial, Madrid, 1942, pág. 355.
[26] *Op. cit.*, pág. 353.

puesto que la experiencia entiende como normal en el hombre el temor a los poderosos. La idea que encierran estas citas flotaba ya en la famosa *Epístola Censoria,* atribuida tradicionalmente al autor del *Buscón:*

No he de callar por más que con el dedo
ya tocando la boca o ya la frente,
silencio avises o amenaces miedo.

La poesía de Quevedo prodiga los ejemplos. A veces se origina el artificio al describirnos el poeta un acto sin par por su altura ética. Carlos V, «que de España el rumor sosegó ausente»:

retiró a Solimán, temor de Hungría,
y por ser retirada más valiente,
se retiró a sí mismo el postrer día.

(*Op. cit.,* pág. 15)

No necesito añadir que en todos estos casos el lector cree hallarse, una vez más, ante un lenguaje puramente enunciativo. (De ahí que los preceptistas no hubieran descubierto la ruptura del sistema, según dijimos antes.)

RUPTURA EN EL SISTEMA DE LOS ATRIBUTOS POSEÍDOS POR EL OBJETO

En otras ocasiones, vemos originarse la poesía (o la comicidad) cuando una propiedad, generalmente reconocida como inherente al objeto, queda suplantada por otra, que bajo algún aspecto puede ser considerada como contraria a la primera. No necesitamos decir que si se desea un resultado poético, la nueva atribución debe carecer de arbitra-

riedad, ha de estar profundamente motivada[27], pues si es caprichosa, ni aun originará un chiste; dará simplemente paso al absurdo. Modificante: interior, asimismo, un cierto conocimiento nuestro. En la obra de Quevedo figura el siguiente soneto:

Duro tirano de ambición armado,
en la miseria ajena presumido,
o la piedad de Dios llamas olvido,
o arguyes su presencia de pecado.

Y puede ser que llegues, obstinado
y de mordaz blasfemia persuadido
a negarle el valor, cuando ofendido,
crecer quiere el castigo dilatado.

No es negligencia la piedad severa;
bien puede enderezar, mas no olvidarse
la atención más hermosa de la esfera.

Estále a Dios muy bien el descuidarse
de la venganza que tomar espera;
que sabe, y puede, y debe desquitarse[28].

La composición es magnífica, ceñuda, enormemente quevedesca y culmina en un endecasílabo final soberbio, cuya emotividad nos interesa mucho desde nuestro punto de vista. Si dentro de ese verso quisiéramos aún aislar su núcleo más vivaz, tropezaríamos con el sintagma «y debe desquitarse», eje de toda la expresión.

¿Qué es lo que en él nos estremece? Nos estremece, sin duda, la atribución de deberes a Dios, que contradice *en la apariencia,* que no juzgamos apariencia, sino realidad *en consideración inmediata* (y la consideración inmediata es siempre lo que cuenta en poesía) nuestra concepción de un

---

27 Véase lo que digo en el capítulo XXI.
28 *Op. cit.*, pág. 49.

Dios Todopoderoso, un Dios para el que nada es imposible, y que no está, en consecuencia, *obligado a nada:* he ahí el sistema quebrantado; he ahí el modificante[29]. No surge un absurdo o un chiste de la pasmosa atribución, porque ésta contiene un fondo de veracidad que mantiene el recurso dentro de las fronteras poéticas. En efecto, si la Divinidad es Todopoderosa, no puede, en cambio, desdecirse de la moral que ella misma supone: el propio Dios está sujeto a la inexorable ley de la justicia.

El sustituyente es, pues, la frase «Dios debe desquitarse» que nos hace adivinar el grado de tal inexorabilidad (o, mejor dicho, lo que nos parece ser el grado de tal inexorabilidad —poesía de tipo B—), y el modificado, esa misma frase en el caso de que nuestra idea de la Divinidad fuese otra y no incluyese entre sus cualidades la omnipotencia.

El soneto de Quevedo se mantiene en el interior de la ortodoxia. Pero el desgarramiento en el sistema se acusará también, por supuesto, si el poeta se aleja de esos límites. Tal es lo que ocurre en esta breve pieza de José Luis Hidalgo, prematuramente desaparecido en plena juventud:

> Has bajado a la tierra cuando nadie te oía,
> y has mirado a los vivos y contado a tus muertos.
> Señor: duerme sereno, ya cumpliste tu día.
> Puedes cerrar los ojos, que tenías abiertos[30].

Se nos ha comunicado en estos cuatro hirientes alejandrinos la visión de un Dios inmisericorde, un Dios como ávido de muertos, a los que avaramente recuenta en horrendo y escrupuloso cómputo. Nuestra normal concepción de la Divinidad es otra; para nosotros Dios representa la Suma

---

[29] Fórmula A-a: «Dios (A) no está obligado a nada (a)». Fórmula A-b: «Dios (A) está obligado a desquitarse (b), *debe desquitarse*».

[30] Del libro *Los muertos*, Col. Adonais, Madrid, 1947.

Bondad, el Sumo Bien, el Amor Sumo. El poeta ha como vaciado de estos atributos a Dios, a quien vemos de pronto con otros contrarios, y que en cierto modo parecen impropios de él. Sin embargo, la insospechada semblanza que de Dios hace Hidalgo no por sorprendente se nos enajena, ya que la vemos justificada en una realidad, de la que nosotros también participamos: la existencia en el mundo del dolor y la muerte. De ahí, *repito*, que aceptemos poéticamente la insólita imprecación de este serventesio. Si los hombres se hallasen eximidos de muerte y de dolor, los versos de Hidalgo serían absurdos, y si nuestra idea de la Divinidad (el modificante) no contuviese los atributos de misericordia y bondad que contiene, sino sus opuestos, el poema no sería poema; sería un fragmento de «lengua»: un modificado.

El objeto de la atribución inesperada puede ser cualquiera. Creemos normalmente que el pensamiento, la razón humana sirve para disipar el error: tal ha de ser el sistema que Unamuno quebranta en estos versos:

> Mientras la *mente*, libre de la losa
> del pensamiento, fuente de ilusiones,
> duerme al sol en tu mano poderosa [31],

en los que se expresa «saturada», «individualizadamente» un sentimiento poderoso en su intensidad (desprecio de la razón), con lo que el recurso realiza una función A.

Otro soneto del mismo autor nos ofrece algo muy semejante. El primer cuarteto nos confiesa:

> Querría, Dios, querer lo que no quiero;
> fundirme en Ti, perdiendo mi persona,
> este terrible yo por el que muero
> y que mi mundo en derredor encona.

[31] *Antología poética*, ed. Escorial, Madrid, 1942, pág. 150.

Los tercetos siguen de este modo:

Hágase tu voluntad, Señor, repito
al levantar y al acostarse el día,
buscando conformarme a tu mandato.

Pero dentro de mí resuena el grito
del eterno Luzbel, del que quería
ser de veras, ¡fiero desacato! [32].

No siente el hombre como un mal desear la plenitud de su esencia. Este pensamiento, instalado en nuestra conciencia, modifica y torna poética la frase:

ser de veras, ¡fiero desacato!

pues a su través escuchamos algo como un sordo lamento, una implícita protesta quejumbrosa, una «individualizada» queja contra lo que parece una injusticia [33].

Se observa algo análogo en un pasaje de Rubén Darío:

Phocas el campesino, hijo mío, que tienes,
en apenas escasos meses de vida, tantos
dolores en tus ojos que esperan tantos llantos
por el fatal pensar que revelan tus sienes...
Tarda en venir a este dolor adonde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos;
duerme bajo los Angeles, sueña bajo los Santos,
que ya tendrás la vida para que te envenenes.

(«A Phocas el campesino», de *Cantos de vida y esperanza)*

Como juzgamos ordinariamente que la vida es un don precioso, la opinión contraria del último verso nos emociona con «individualizada» melancolía [34].

---

[32] *Op. cit.*, pág. 169.

[33] Poesía, pues, de tipo A.

[34] Poesía de tipo A.

A veces ocurre un fenómeno más extraño aún: que la cualidad atribuida, en el sistema roto, al objeto de que se trate, ande muy lejos de resultar, en efecto, evidentemente propia de tal objeto, ya que sólo una tradición religiosa (que puede no ser ni siquiera esencial, sino derivada y por completo accesoria) nos lo ha así imbuido. Aquí no estamos ya (obsérvese bien) frente a cualidades «naturales» del objeto, sino frente a cualidades adquiridas históricamente, a través de un cierto tipo de cultura que hubiera podido ser otra. Pese a lo que entonces el hecho tiene de arbitrario y azaroso, la ruptura, aunque fundada en materia posiblemente deleznable y mudadiza, es capaz de producir las más elevadas emociones, lo cual debería darnos a entender que éstas, *sea cual fuere su calidad actual,* no tienen asegurada aquella pervivencia inmóvil que tiempos más felices dieron por afirmada y sabida. Sin embargo, para que la descarga estética sea intensa en un ejemplar de esta especie, es menester que se cumplan ciertos requisitos que considero oportuno fijar. En el libro *Pasión de la Tierra,* de Vicente Aleixandre, se encuentra la estremecedora frase siguiente:

> La serpiente se asoma por el ojo divino y encuentra
> que el mundo está bien hecho.

No es necesario decir qué sistema se ha roto: todos recordamos la frase que el Génesis pone en boca del Sumo Hacedor. Una vez terminada su obra, mira Dios el mundo y *lo ve bueno.* Esta bondad de mundo es lo que el poeta niega con la máxima rotundidad, porque ahora no es Dios, sino la fuerza demoníaca (la serpiente) quien afirma la excelente hechura del cosmos. Si la moral satánica se halla satisfecha de la Creación, la Creación no puede satisfacer a la moral divina, que le es contraria.

El trozo aleixandrino representa, pues, una ruptura de la especie que consideramos: un atributo del universo, su bondad, se reemplaza inesperadamente por otro opuesto: su esencial perfidia.

Ahora bien: para que el procedimiento resulte eficaz, Aleixandre ha tenido que ponernos ante los ojos algo que con la mayor nitidez nos recordase la expresión bíblica: sin ese recuerdo no habría ruptura, y, por tanto, no habría poesía, ya que la cualidad suplantada no es, como he dicho, una cualidad «natural», poseída en forma palmaria por el objeto (por eso no hay poesía al decir, simplemente, que el mundo está *mal hecho):* El recordatorio consiste *en instalarnos dentro de la atmósfera genesíaca,* aludiendo a la serpiente del paraíso, y además, haciendo que la serpiente se hiciese oír desde la persona divina, asomada a su ojo: de este modo, parece Dios el que habla, como ocurre en el versículo del *Pentateuco;* pero nosotros sabemos que quien habla es su esencial contrario. Lo estremecedor de la expresión reside, precisamente, en ese imprevisible desplazamiento. Sentimos como si Dios al pronunciar la frase de la Biblia hubiese sido suplantado por el demonio, con lo cual se nos comunica de un modo «saturado» («individualizado») el sentimiento que el poeta experimenta ante lo que él juzga como maldad radical del hombre y del mundo.

Intentemos ahora buscar en el chiste ejemplos paralelos a los poéticos que acabamos de examinar. He aquí uno:

> La única diferencia entre una vaca y un boxeador que masca chicle es la mirada profundamente inteligente de la vaca.

Mirar con inteligencia es algo propio de los hombres, no de los animales. No hay duda de que la comicidad aparece aquí al atribuirse a la vaca la cualidad que aguardamos ver concedida al hombre, pues pese a lo esencialmente dispara-

tado de la atribución, hay algo que, con menos esencialidad, de algún modo justifica la frase: nuestra creencia de que los boxeadores no se caracterizan por la agudeza intelectual, y sí, frecuentemente, por lo opuesto.

El artificio obtiene también efectos de ingenio en una novela de Gogol, donde un alto empleado reconviene a un subalterno diciéndole:

> Robas demasiado para un funcionario de tu categoría.

La frase supone como condición de los funcionarios el hecho de que roben. Como en los ejemplos poéticos aducidos, hay en éste una propiedad que inesperadamente se confiere al sujeto, pero, a diferencia de ellos, aquí tal propiedad la sentimos como profundamente inadecuada, aunque no del todo desprovista de sentido, pues pese a que la característica definitoria de los funcionarios no sea robar, hay algunos que lo hacen.

En fin, este medio cómico es algo tan común que inmediatamente recordamos multitud de chistes que lo usan. He aquí dos ejemplos que añado a los que acabo de citar:

> Se cuenta que Bernard Shaw se entrevistó en Hollywood con Samuel Goldwyn al objeto de realizar una obra cinematográfica. Preguntado después el gran dramaturgo si había llegado a un acuerdo con Goldwyn, respondió: «Fue imposible; a él no le interesaba sino el arte, y a mí sólo me importa el dinero».

(Se esperaría que fuese Bernard Shaw quien diese importancia a la belleza de la obra, y Goldwyn quien se preocupara de su aspecto crematístico. Entre otras cosas, la fama de avaro que disfrutaba el escritor inglés, otorga una base al dicho y contribuye así al efecto cómico, impidiendo el absurdo.)

> Un comprador grita indignado al comerciante: —«¿Cómo es posible que quiera Vd. hacerme creer que es lana este tejido, habiendo aquí una etiqueta que dice: 'Puro algodón'?». El astuto tendero replica: «¡Por Dios, señor, se ve que Vd. no conoce el negocio!: esa etiqueta es sólo una cautela contra las polillas».

(Atribución a las polillas de una facultad imposible, la de leer un letrero, que como en los casos anteriores, siendo errónea, y por tanto cómica, no resulta ininteligible.)

Digamos, por último, que el artificio en cuestión admite la curiosa variante de que sea una localización inesperada la que venga a romper el sistema de los atributos del objeto. Y así, constituye una excelente ilustración de este procedimiento el título que el joven poeta granadino Antonio Carvajal ha puesto a su primer libro de versos, *Tigres en el jardín,* ejemplo que por su nitidez no precisa de comentario alguno de nuestra parte.

RUPTURA EN EL SISTEMA LÓGICO

Entre los sistemas posibles, hay uno, el lógico, que como resulta fácil suponer, es de imposible rompimiento a efectos poéticos e incluso a efectos cómicos, ya que la lógica ha de regir con perfecta soberanía, en nuestra conciencia. Y sin embargo, cabe hablar de una ruptura de tal clase (que sería específicamente una paradoja), puesto que cabe, al menos, ofrecer, si no su realidad, sí su apariencia, que, como tantas veces sucede en poesía, puede operar emocionalmente en nosotros desde el absurdo de su literalidad, aunque nuestra razón destruya la letra insensata y entienda un significado cuerdo. Digamos esto mismo con alguna mayor concreción. No le está al poeta prohibido expresar, digamos, la identidad

de dos términos lógicamente inconciliables, A y B, siempre que ese disparate, esa «ruptura del sistema lógico» sea únicamente formal, no verdadera y de sentido. Para que la ecuación A = B resulte poética (o cómica) y no simplemente absurda, es menester, en consecuencia, que uno de esos términos (o A o B) esté usado metafóricamente, o en un sentido que no contradiga al del otro, de tal modo que A, en el poema, no se oponga realmente a B. Añadamos que la variante del procedimiento de que hablamos no tiene casi nunca en la poesía una finalidad propia, puesto que la ruptura, en este caso, no es tampoco auténtica: parece entonces normal que haya de supeditarse a otro recurso al que de hecho venga a reforzar[35]. Unamuno usó poco (aunque ello parezca raro) esta modalidad del artificio, y menos aún Bécquer; por el contrario, en la lírica de Quevedo abundan los ejemplos. He aquí algunos:

> Dichoso tú, que alegre en tu cabaña,
> mozo y viejo aspiraste el aura pura,
> y te sirven de cuna y sepultura
> de paja el techo, el suelo de espadaña.
> ....
>
> No cuentas por los cónsules los años;
> hacen tu calendario tus cosechas;
> pisas todo tu mundo sin engaños.
>
> *De todo cuanto ignoras te aprovechas;*
> ni anhelas premios ni padeces daños,
> *y te dilatas cuanto más te estrechas*[36].

> Buscas en Roma a Roma, oh peregrino,
> y en Roma misma a Roma no la hallas:
> cadáver son las que ostentó murallas,

[35] Sobre la subordinación de un procedimiento a otro véase el Apéndice III, 2.

[36] *Op. cit.*, pág. 32.

y tumba de sí propio el Aventino.
....
Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma! En tu grandeza, en tu hermosura
huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura[37].

Quitar cudicia, no añadir dinero,
hace ricos los hombres, Casimiro;
puedes arder en púrpura de Tiro,
y no alcanzar descanso verdadero.
....
Al asiento del alma baje el oro;
no al sepulcro del oro el alma baje,
ni le compita a Dios su precio el lodo.

Descifra las mentiras del tesoro,
pues falta (y es del cielo este lenguaje)
al pobre mucho, y al avaro todo[38].

Sequé y crecí con agua y fuego a Henares;
y, tornando en el agua a ver mis ojos,
en un arroyo pude ver dos mares[39].

En los cuatro sonetos que parcialmente acabo de copiar, el procedimiento, como es uso en Quevedo, sirve de cierre poemático. La composición de este modo se tensa y traba con fuerza y cohesión. Examinemos ahora sólo dos ejemplos, el primero y el último, en ese mismo orden. Quiero probar en ellos lo que antes hemos afirmado para casi todos los casos: 1.º que uno por lo menos de sus componentes está

---

[37] *Op. cit.*, pág. 515.
[38] *Op. cit.*, pág. 28.
[39] *Op. cit.*, pág. 111.

empleado de modo metafórico, y 2.º que el recurso posee una función subordinada a la de otro artificio.

Si en la frase

y te dilatas cuanto más te estrechas

las palabras «dilatas» y «estrechas» hubiesen sido utilizadas en sentido recto, «dilatarse» se opondría a «estrecharse»; pero aquí esa oposición y su correspondiente ruptura con lo racional no acarrea un absurdo porque sólo es ilusoria. El poeta ha trasladado el sentido puramente físico de tales vocablos a un ámbito espiritual, metafórico. Quiere significar el autor: «Cuanto más pobremente, cuanto más *estrechamente vives,* más logras espiritualmente, más *se dilata tu felicidad*». Ahora bien: *ese significado es, en definitiva, otra ruptura del sistema.* Pero *este nuevo sistema roto no es el lógico,* sino el inmediatamente antes indagado: el sistema de los atributos del objeto. Nosotros creemos normalmente que la riqueza, en principio, engendra dicha y que la pobreza la destruye. Quevedo dice exactamente lo contrario, y al decirlo surge expresividad porque ese trastrueque nos presenta con «individualidad», con «saturación», la intensidad con que el poeta siente la bondad de la vida retirada, reducida y modesta.

Y llegamos ya a lo que nos importa: *para fortificar aún más esa ruptura de los atributos,* el poeta escoge unas palabras que en uno de sus posibles sentidos resulten lógicamente inconciliables. No escribe: «cuanto más pobremente vives, más felicidad alcanzas». Escribe: «te dilatas cuanto más te estrechas». De este modo, los extraordinarios efectos de vivir pobremente, estrechamente, se ponen más al vivo porque semeja ser tan violento el efecto meliorativo de «estrecharse» que se alcanza *hasta lo que parece más milagroso o imposible:* dilatarse. El modificante es psicológico también.

Algo parecido ocurre en los otros ejemplos que hemos propuesto. Tomemos el último de ellos:

> Sequé y crecí con agua y fuego a Henares;
> y, tornando en el agua a ver mis ojos,
> en un arroyo pude ver dos mares [40].

En este caso, la ruptura cumple un mero oficio «deslexicalizador» con respecto a una imagen [41]. Conocido es el proceso de conceptualización, y en consecuencia de inexpresivización que sufren las metáforas según se van repitiendo [42].

---

40 *Op. cit.*, pág. 111.

41 Véase anteriormente (pág. 484), otro ejemplo de «deslexicalización» metafórica, aunque en ese caso el recurso deslexicalizador es un encabalgamiento. Y en la pág. 578 examinaremos aún otro caso.

42 Véase la causa de ello en la pág. 118. Pero añadamos que no sólo las metáforas sufren un proceso de inexpresivización. Es sabido que el uso debilita el significado de las palabras mismas de la lengua hasta el casi total vaciamiento, y cuando esto ocurre, el hablante tiende a reemplazarlas por otras menos gastadas. Precisamente en este fenómeno descansan ciertos hechos que la lingüística estudia; por ejemplo, el de las «gramaticalizaciones». Oigamos a Vossler:

«Ciertos medios de expresión, cuanto más frecuentemente se usan más se debilitan, hasta que por fin se extinguen (...). No son las formas, sino las significaciones las sometidas a esta ley cuantitativa. Ejemplo: los comparativos latinos *facilior, pulchrior, acrior*, etc., esto es, la significación propia del sufijo *-ior* ha desaparecido, salvo pocas excepciones, de las lenguas romances. El uso frecuente, se dice, le ha debilitado la fuerza comparativa de tal modo, que el hablante que quería señalar con énfasis una cosa que le llegaba al corazón como *más ligera, más hermosa, más aguda*, un buen día dejó a un lado el descolorido *-ior* y prefirió perifrasear *plus facilis, melius pulcher* o *magis acer*. A partir de ese momento los *facilior, acrior*, etc., que antes eran tan corrientes, se fueron haciendo cada vez más raros, hasta desaparecer. De modo semejante, dicen, perdieron cada vez más su fuerza significativa los demostrativos latinos *iste, ille*, descendiendo a ser meros artículos por la frecuencia del uso, que, además, era típicamente protónico, «enclítico». Entonces hubo que crear reemplazantes para los demostrativos mediante expresiones compuestas, como *ecce ille, ecce iste*, que luego se desgastaron en francés hasta dar *cel,*

Tal es lo que pasaba en la poesía de aquella época con la imagen «mar», para designar la abundancia de un llanto. (Recuérdese que aun hoy decimos «llorar a mares» y «hecho un mar de lágrimas».) La imagen era tan común que su capacidad expresiva se había hecho ya muy escasa. Cuando Quevedo en un soneto quiere usarla otra vez, necesita retornarla a su estado inicial intuitivo, rejuvenecerla y darle plasticidad «individualizadora» semejante a la que tuvo en su origen. La ruptura del sistema lógico le ayudó en tan necesaria empresa:

Sequé y crecí con agua y fuego a Henares;
y, tornando en el agua a ver mis ojos,
en un arroyo pude ver dos mares.

La ruptura se produce al contemplar a un objeto (el arroyo) como continente de otros dos de naturaleza semejante *pero mayores que él* (dos mares). Al decir:

en un arroyo pude ver dos mares,

nos obligamos a deslexicalizar la imagen «mares», a ver de nuevo esa imagen como tal imagen, esto es, plásticamente, a caer en la cuenta de que «mares» no es meramente y sin más «llanto», sino que también se significa en cierto modo así la literalidad enunciada en cuanto metafórica.

---

cest, desalojadas a su vez por compuestos como *celui, celui-ci, celui-là*, etcétera. Así es como unas palabras independientes, de sentido pleno, cuanto más a menudo entran en composición con otras voces, descienden a ser meras palabras formales (auxiliares) o hasta elementos formales, sufijos o prefijos (...). Todas las palabras auxiliares y elementos morfológicos en todos los idiomas indoeuropeos no son, al parecer, otra cosa que palabras independientes envejecidas, fosilizadas por el mucho uso en un sentido determinado, debilitadas en su significación. Es que se ha cumplido una mecanización del sentido de la palabra, un desvío de la atención espiritual.» *(Filosofía del lenguaje*, ed. Losada, Buenos Aires, 1943, págs. 96-97.)

He aquí otros ejemplos de finales paradójicos en Quevedo:

Lisi, estáme diciendo la memoria
que pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos, gloria.

(«Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante»)

Polvo seré mas polvo enamorado.

(«Amor constante más allá de la muerte»)

Mas desperté del dulce desconcierto
y vi que estuve vivo con la muerte
y vi que con la vida estaba muerto.

(«Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño»)

La paradoja, por supuesto, no se limita en Quevedo a cerrar las composiciones: puede producirse en cualquier instante poemático:

Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Cuantos plazos la muerte me va dando
prolijidades son, que van creciendo,
porque no acabe de morir penando.

(«Amante desesperado del premio y obstinado en amar»)

Pálida ley que todo lo permite,
caudal perdido cuanto más guardado,
sed, que no en la abundancia se remite.

(«Al oro considerándole en su origen y después en su estimación»)

Generalmente la paradoja pone a su servicio la antítesis (véanse algunos de los casos anteriores), y si tenemos en cuenta, además, que la antítesis en cuanto tal podría acaso ser considerada, de algún modo, como una forma muy atenuada de paradoja, nos percatamos del mucho sitio que ocupa la ruptura del sistema racional en la poesía quevedesca, pero también en todo el barroco (y no sólo en el barroco, por supuesto: poesía trovadoresca, petrarquismo, poesía y prosa místicas del siglo XVI, etc.). Limitándonos al siglo XVII y finales del XVI, que es donde el procedimiento arrecia, adquiriendo de paso una especial significación, encuentro como una de sus fundamentales motivaciones cosmovisionarias el sentimiento de desengaño con respecto a la naturaleza y concretamente con respecto a la naturaleza humana que tanto caracteriza al período, fruto, a su vez, a mi entender, de una triple causalidad. En efecto: el individualismo aristocrático del momento lleva al desdén por todo lo vulgar, y en consecuencia, por lo natural, en cuanto que lo natural puede ser visto como vulgar; por su parte, la teoría de Copérnico, aunque anterior, es ahora cuando empieza a operar sobre la sensibilidad artística, confirmando, según he creído ver, el carácter engañoso de la naturaleza y de nuestros naturales sentidos; por último, la ley del péndulo, siguiendo la cual suele evolucionar la literatura, *favorece* esta reacción escéptica con respecto al optimismo naturalista del renacimiento. Frente a la idea renacentista de que la naturaleza es buena, bella y verdadera [43], la idea contraria del barroco: la naturaleza es mala y engañosa («que nos engaña así naturaleza», dirá Argensola, nacido, como Góngora, en 1561); por un lado anda la hermosa, noble o vir-

---

43 Ramón Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI», en *España y su historia*, II, ed. Minotauro, Madrid, 1957, págs. 147 y 158.

tuosa apariencia, y por el lado opuesto, la realidad. El mundo, en su doble aspecto, parecer y ser, se nos ofrece, pues, como contradicción y paradoja. Las paradojas y las antítesis del estilo barroco (y entre ellas, las de nuestro autor) no hacen, por lo pronto, sino reflejar esta dualidad en que la vida consiste. Leemos en Quevedo:

¿Miras este gigante corpulento
que con soberbia y gravedad camina?
Pues por de dentro es trapos y fajina,
y un ganapán le sirve de cimiento.

Con su alma vive y tiene movimiento,
y adonde quiere su grandeza inclina,
mas quien su aspecto rígido examina,
desprecia su figura y ornamento.

Tales son las grandezas aparentes
de la vana ilusión de los tiranos,
fantásticas escorias eminentes.

¿Veslos arder en púrpura, y sus manos
en diamantes y piedras diferentes?
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.

(«Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero»)

«Contra los hipócritas y fingida virtud» escribe:

No digas, cuando vieres alto el vuelo
del cohete, en la pólvora animado,
que va derecho al cielo, encaminado,
pues no siempre quien sube llega al cielo.

Festivo rayo, que nació del suelo:
en popular aplauso confiado,
disimula el azufre aprisionado,
traza es la cuerda, y es rebozo el vuelo.

Si le vieres en alto radïante,
que con el firmamento y sus centellas
equivoca su sitio y su semblante,

oh, no le cuentes tú por una dellas,
mira que hay fuego artificial farsante
que es humo y representa las estrellas.

Obsérvese cómo, en estos ejemplos, el desengaño y el escepticismo frente a las apariencias conducen directamente al uso del artificio que estudiamos. Y aunque, en mi opinión, tal sea, en términos generales, una de las hondas razones de la frecuencia con que este recurso se manifiesta en el barroco, ello no significa que el poeta no pueda en él usarlo para otros fines, una vez aparecido, y ya habituada la sensibilidad a su utilización. Pues, además, la paradoja se halla en otro tipo profundo de relación con el aristocratismo, propio del siglo XVII, ya que, en el trance aristocrático de huir toda vulgaridad, la paradoja ofrece con su sorpresa el medio mejor y más extremoso para ello. El conceptismo, no sólo de Quevedo, sino también de Lope, usa de esta suerte muchas veces el procedimiento en cuestión:

Y así dejando su abismo
cuanto soy quiero ofreceros;
que no es digno de teneros
quien no se deja a sí mismo.
(«Soliloquios, Introducción»)

Pues vuestra piedad me advierte
como a oveja reducida,
os quiero llamar mi vida,
aunque he sido vuestra muerte.
(«Soliloquio primero»)

En Góngora, en quien es frecuentísima la antítesis, lo es mucho menos la paradoja propiamente dicha, pero ésta no falta:

Llegaron temprano a ella,
do una labradora acoge
un mal vivo con dos almas,
y una ciega con dos soles.

(«En un pastoral albergue»)

Interpretación de Dámaso Alonso: «él, apenas vivo, a pesar de llevar dos almas: la suya y la de la enamorada Angélica; Angélica, ciega de pasión, a pesar de los dos bellos soles de sus ojos»[44].

Dejando ya el tema de la paradoja en la época barroca, y hablando de nuevo en términos más amplios, debo hacer constar que el humor no desdeña el uso de la ruptura en cuestión. En la comedia del escritor contemporáneo Paul Raynal titulada *Le maître de son coeur,* se lee el siguiente diálogo:

ALINA: ¡Ah, cómo quiso usted a Antonieta!
SIMÓN: No lo supe sino más tarde.
ALINA: ¡Era usted tan cándido! A esa edad un hombre no comprende nada. Usted no tenía más que dieciséis años. Yo tenía ya quince[45].

La contradicción aparece al suponer que quince es una edad más avanzada que dieciséis años. Sin embargo, la expresión no desciende al absurdo porque algo la justifica. Cuando Raynal nos habla de dieciséis años se refiere a los dieciséis años de un hombre; cuando nos habla de quince, a los quince de una muchacha. Por tanto, el autor fundamenta su frase en la generalizada creencia de la mayor precocidad femenina, sobre todo en lo que respecta al sentimiento amoroso.

---

44 *Góngora y el Polifemo,* II, Antología Hispánica, ed. Gredos, página 44.

45 Acto I, escena IV.

Del mismo género es el siguiente chiste:

> En un ferrocarril de la Galitzia austríaca se encuentran dos judíos, uno de los cuales pregunta a su compatriota: «—¿A dónde vas?». «—Voy a Cracovia», responde el aludido. «—Veo que eres un mentiroso», afirma entonces su interlocutor; «dices que vas a Cracovia para hacerme creer que vas a Lamberg. Pero ahora sé de verdad que vas a Cracovia. ¿Con qué objeto has mentido?» [46].

Las palabras de uno de los judíos envuelven de nuevo una contradicción, porque se denomina «mentira» al hecho de decir la verdad. La justificación de esta paradoja cómica reposa en la «leyenda negra» antisemita que configura a los hebreos según un estereotipo de sinuosidad taimada.

RUPTURA EN EL SISTEMA DE LAS CONVENCIONES SOCIALES

Entre los sistemas posibles, se halla, sin duda, el formado por las convenciones sociales, aunque de arranque nos asombre (y ya por segunda vez) que la poesía, tenida tradicionalmente por «inmortal» (cuando no por «eterna») y fundada en una supuesta naturaleza humana intemporalmente válida y persistente, se apoye para existir en algo tan casual, inconsistente e histórico como es un puro convenio. Pero muy pronto hemos de comprobar la falsedad de la concepción ahistórica del arte. Mas entremos en la cuestión. Es convencional, por ejemplo, que el hombre no deba llamar «fea» a la mujer en su propia cara, aunque el dicho encierre

---

46 Citado por Robert Salmon en *Las estructuras cómicas,* Anales del Instituto de Lingüística, de la Universidad Nacional de Cuyo, tomo II, 1942, pág. 78, que lo toma, a su vez, de Freud.

verdad. Tal denuesto, al romper el sistema exigido por la cortesía (modificante «psicológico»), resultará expresivo *si hay poderosas razones que desde algún sitio lo avalen.* Leemos en Lorca:

Bajo la adelfa sin luna
estabas fea desnuda.

Tu carne buscó en mi mapa
el amarillo de España.

Qué fea estabas, francesa,
en lo amargo de la adelfa.

Roja y verde, eché a tu cuerpo
la capa de mi talento.

Verde y roja, roja y verde.
¡Aquí somos otra gente! [47].

Con los seis versos primeros, el autor nos comunica la intensidad de su desdén por una francesa, encarnación y como concreción del refinamiento galo. El rompimiento de una norma tan imperiosamente impuesta al hombre como es la galantería (el modificante) hace que nos representemos, en efecto, del modo «saturado» que hemos llamado «individualizador», la emoción del poeta.

Sin embargo, toda sustitución, todo recurso, para ser poético, dijimos, ha de hallarse *justificado* (y pronto hemos de ver en qué preciso sentido es ello indispensable, y cuáles son los límites estrictos de esa «justificación»). Si la «justificación» (empleemos aún este vago término, en espera de mayores esclarecimientos) no se produjese, lo que aparecería habría de ser un absurdo o un chiste. La metáfora «oro» = «cabello rubio», por ejemplo, es poéticamente válida sólo

47 «Nue», de *Canciones.*

porque el oro se parece en su color al cabello rubio, ya que si tal analogía no existiera, la comparación resultaría sin sentido. Pues bien: lo propio acaece en el caso de la ruptura que examinamos. No todo exabrupto se ilumina estéticamente. Abundan las salidas de tono que no contienen de hecho emoción alguna reconocible, sino que son cómicas, disparatadas o insulsas. Para que la contengan se precisa algo que les dé justificación: en nuestro ejemplo ese «algo» es la palabra «adelfa» del contexto. La palabra «adelfa» justifica el procedimiento porque el poeta ha querido expresar un significado *aceptable* por el lector; aproximadamente, algo como esto (aunque por supuesto sin conceptualización, del modo pleno o «individualizado» que sabemos): «¡Qué poco te va a ti, refinada mujer francesa, la elementalidad genuina de España! Tu desnudo resulta inadecuado, y por tanto 'feo' *al lado de la ardiente planta brotada de este suelo, la adelfa,* cuya radical autenticidad te es completamente ajena» [48].

La poesía nace, pues, en ocasiones, al omitirse una norma convencional, que, al parecer, hasta puede consistir en una

---

48 Más claramente aún, quizás, notaremos la existencia de ese necesario «algo» que justifique el improperio en estos versos, hechos de propósito a la sombra de los lorquianos:

Qué fea estabas, mujer,
en el vivo amanecer.
Qué fea estabas, pintada,
a la luz limpia del alba.

Prescindiendo de su mimetismo, la expresión, nuevamente, resulta poética. ¿Por qué? Porque también aquí el procedimiento está fundamentado: al leer tales octosílabos nosotros entendemos más o menos lo siguiente: «comparada al amanecer, tu belleza no es nada: vale cien veces más la luz desnuda del alba que tu falsa hermosura, adobada y compuesta». Por tanto, las expresiones «vivo amanecer» y «luz limpia del alba» están fundamentando aquí la ruptura en cuestión.

receta de «buenas maneras». Pero no se escribiría poesía contraviniendo *cualquier* convención humana. Es menester que esa convención sea *concebida* con esencialidad [49]. Quiero decir que se la *sienta* como esencialmente significativa de su objeto. Ciertamente, los susodichos versos lorquianos son poéticos, entre otras razones, porque rompen la galante norma masculina que impide llamar fea a la mujer que se tiene delante: mas si esa norma no hubiese cuajado sobre una realidad de belleza auténtica *en lo más representativo* del sexo femenino, la expresión poseería una emotividad mucho menor. Lo probaríamos acaso así: al decir:

Qué feo estabas, varón,
a la luz clara del sol.

percibimos de inmediato que el resultado es notoriamente menos expresivo que en el caso precedente, sin duda porque hemos dado *históricamente* en concebir la belleza como la cualidad sustantiva, *característica,* de la mujer, mientras que al hombre le atribuimos *característicamente* no la belleza sino la fuerza. Bien lo está declarando la dualidad «sexo bello», «sexo fuerte» con que ambos grupos humanos se distinguen [50]. Dirigirse a un hombre para apostrofarle con el calificativo de «feo», aunque rompa el sistema de las sociales convenciones, poéticamente apenas nos afecta, porque

---

49 *Concebida* con esencialidad, aunque esa concepción resulte un puro convenio, sin apoyo en la objetividad (véase la nota siguiente).

50 Entre los supuestos de la poesía se hallan, pues, algunos puramente históricos, e incluso no fundados en la objetividad. Si el mundo humano hubiese sido «interpretado» desde la mujer y no desde el hombre es evidente que no consideraríamos a la mujer (de esa manera primaria que actúa en la poesía en calidad de supuesto) como característicamente bella, frente al hombre característicamente no bello y solo «fuerte». De nuevo tropezamos con la historicidad de la poesía.

consideramos que no es la pureza de sus líneas lo que da carácter al individuo del sexo masculino [51].

La segunda parte del poema lorquiano tiene para nosotros idéntico interés que la primera, pues destruye otro tipo distinto de convenciones:

la capa de mi talento.
Roja y verde, eché a tu cuerpo

Verde y roja, roja y verde.
¡Aquí somos otra gente!

Aunque tales versos deban parte de su valor a la torera imagen de la capa, se da en ellos (íntimamente conectado con esa imagen) un tipo de «desplante», torero también, que no deja de contribuir, en buena parte, a la calidad expresiva. Y nótese que, en efecto, aquí el desplante está originado por la ruptura de aquella humana convención que desconsidera el autoelogio. El poeta alude primero a la brillantez de su

---

51 Al leer esto alguien podría objetar, con aparente fundamento, que la poesía de la canción lorquiana no parece, en consecuencia, nacer por incumplimiento de una norma social, sino por la atribución de una cualidad inesperada (fealdad) al objeto (mujer), tal como ocurría en los casos que expusimos anteriormente; por ejemplo, en aquellos endecasílabos de Unamuno, allí transcritos:

la losa
del pensamiento, fuente de ilusiones.

Si el argumento fuese cierto, no habría razón alguna para que estos versos:

Fea estaba la francesa
en lo amargo de la adelfa,

se hallasen privados, como se hallan, de toda superior expresividad. Debemos insistir, pues, diciendo que lo fundamental en la canción que nos ocupa es la ruptura con las normas de la galantería, aunque tales normas hayan de sustentarse sobre un duro, un firme suelo de realidad admitida.

propio talento, y luego a la gran valía de la raza española, que es la suya:

la capa de mi talento.
....
¡Aquí somos otra gente!

Algo semejante podríamos rastrear en esta otra canción del mismo autor, donde visible está la fanfarronada:

Lucía Martínez.
Umbría de seda roja.

Tus muslos como la tarde
van de la luz a la sombra.
Los azabaches recónditos
oscurecen tus magnolias.

Aquí estoy, Lucía Martínez.
Vengo a consumir tu boca,
y a arrastrarte del cabello
en madrugada de conchas.
Porque quiero y porque puedo.
Umbría de seda roja [52].

En la canción popular el artificio nos sale al paso algunas veces:

Si me llaman, a mí me llaman,
que cuido que me llaman a mí.

En aquella sierra erguida
cuido que me llaman a mí.

Llaman a la más garrida:
que cuido que me llaman a mí [53].

52 «Lucía Martínez», de *Canciones*.
53 De *Tres libros de música para vihuela*, por Alonso Mudarra, Sevilla, 1546, libro III.

Pero no sólo se produce, claro está, esta ruptura en la poesía de conexión popular. Se da asimismo y con más frecuencia aún en el romanticismo, y en él pudo acaso aprenderlo Lorca. El hecho no nos extraña cuando recordamos que en un aspecto fundamental el romanticismo es, en efecto, exaltación de la personalidad, colisión del individuo frente a la sociedad que le rodea: repudio de sus normas. Peculiaridades todas que observamos igualmente en el medio expresivo que ahora tratamos de indagar. Precisamente uno de los valores, sin duda básicos, del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, es el estupendo diseño de su protagonista, criatura profundamente antisocial. Ahora bien: ese diseño está logrado, en parte, a través de la frecuente utilización del recurso que nos ocupa. Léase, como ejemplo mínimo, este pasaje en que Don Juan nos suelta la cínica parrafada siguiente:

Yo a los palacios subí
y a las cabañas bajé,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí.

Por supuesto, la poesía lírica de la época conocía y aprovechaba el artificio en cuestión. La «Canción del pirata» (poema que, según tengo entendido, Lorca, significativamente, estimaba mucho) lo emplea a todo lo largo de su desarrollo:

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela,
un velero bergantín;
bajel pirata que llaman
por su bravura «El Temido»,
en todo mar conocido
del uno al otro confín.

La luna en el mar rïela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;
y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa
y allá a su frente Stambul.

Navega, velero mío,
sin temor,
que ni enemigo navío,
ni tormenta, ni bonanza,
tu rumbo a torcer alcanza
ni a sujetar tu valor.

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad,
mi ley la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

Allá muevan feroz guerra
ciegos reyes,
por un palmo más de tierra;
que yo tengo aquí por mío
cuanto abarca el mar bravío,
a quien nadie impuso leyes.

Y no hay playa,
sea cualquiera,
ni bandera

de esplendor,
que no sienta
mi derecho
y dé pecho
a mi valor.

Que es mi barco mi tesoro...

A la voz de «¡Barco viene!»
es de ver
cómo vira y se previene
a todo trapo a escapar:
que yo soy el rey del mar
y mi furia es de temer.

En las presas
yo divido
lo cogido
por igual:
sólo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival.

Que es mi barco mi tesoro...

Sentenciado estoy a muerte.
Yo me río:
no me abandone la suerte
y al mismo que me condena
colgaré de alguna entena
quizá en su propio navío.

Y si caigo
¿qué es la vida? [54].
Por perdida
ya la di,

[54] En este verso, el sistema roto es el del instinto de conservación, estudiado por nosotros en las págs. 507 y sigs.

cuando el yugo
del esclavo
como un bravo
sacudí.

Es interesante hacer notar en este punto algo que debemos extender a todo procedimiento retórico: su capacidad y hasta su necesidad combinatoria, si se me permite la expresión. Pues lo frecuente en la poesía es precisamente esta combinatoriedad y concentración de varios procedimientos en un solo momento verbal, cuya emoción estética queda así intensificada. Y si hasta ahora no he intentado mostrarlo, ha sido para simplificar la exposición, al objeto de hacerla más clara, al proyectar la totalidad de nuestra atención sobre el procedimiento que cooperaba con mayor eficacia a la consecución del resultado poemático. Pero es notorio que pocas veces los logros artísticos serán el resultado feliz de un solo artificio. Aislemos una estrofa de la composición anterior:

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

Sin duda, la emoción de estos versos ha de ser relacionada con la jactancia del protagonista, o sea, con el rompimiento de la convención que ella supone. Pero ¿sólo se debe a eso? Supongamos que su autor en vez de haber escrito lo que escribió, se hubiese dejado oír de este modo:

Veinte presas
él ha hecho

a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a sus pies.

Esta variante contiene, sin duda, poesía, y aun poesía de calidad. El cambio introducido es mínimo, pero grave. Quien habla no es ya el pirata, no es la primera persona; es el propio poeta refiriéndose al pirata. Todo el escenario se nos trasmuda: al desaparecer la fanfarronada, se esfuma con ella la ruptura de las convenciones. ¿Cómo, entonces, puede perseverar si no el cuerpo íntegro de nuestra emoción, sí una zona nada despreciable de ese cuerpo? Simplemente, porque ahora la estrofa se aferra *perceptiblemente* a un recurso que antes existía sólo soterrado, enmascarado por el otro (el autoelogio del marino), con el que ocultamente colaboraba. Este recurso, que sólo en el presente instante se nos revela, es la ruptura del sistema constituido por nuestra experiencia. En efecto: está fuera de la experiencia ordinaria y ostenta por ello un carácter «heroico», avasallar por cien veces las banderas de una centena de países. Lo que este acto tiene de proeza heroica, nos subyuga y hace apreciar con «saturación» y en su justa medida el valor temerario que la acción del pirata supone.

Ahora bien: a este procedimiento, de por sí tan eficiente, se agrega, en el poema de Espronceda, otro: la ruptura con los convencionalismos, y el efecto obtenido es todavía, según la sensibilidad en trance de apuramiento proclama, un grado más intenso, un grado más expresivo.

CAPÍTULO XVI

LA RUPTURA DEL SISTEMA. 2: RUPTURA EN EL SISTEMA FORMADO POR UNA FRASE HECHA (EN LA POESÍA ESPAÑOLA ENTRE 1947 Y 1962)

DESCRIPCIÓN Y EXPLICACIÓN ESTÉTICA DEL PROCEDIMIENTO

Al lado de los diversos tipos de ruptura del sistema que acabamos de descubrir, hay que poner la ruptura en el sistema formado por una frase hecha, como variante suya que, por la importancia que ha cobrado en los últimos veinte años [1] y el caracterizado sentido y configuración que posee, merece ser catalogada aparte.

No es menester definir este artificio, cuyo nombre vale por definición suficiente. Se produce al quebrantar en algún punto, efectivamente, la fiel reproducción de un sintagma complejo, que nos llega, en principio, como un bloque tópico, de antemano construido y dado. La frase hecha actúa entonces como una falsilla de la que, de pronto, se aparta el poeta, cobrando por ello la entera expresión otro sentido, colo-

[1] Téngase en cuenta que esa frase fue escrita hacia 1967.

cado, además, éste, de súbito, fuera de la «lengua» y, por tanto, con posibilidades poéticas. La forma concreta, sin embargo, de hacerse artísticos los sintagmas así trabajados no es única. Con frecuencia, como vimos ya en otras especies de ruptura, el elemento *b*, que quiebra el sistema *A-a* constituido por la frase hecha *(A-b* en vez de *A-a)*, transparenta, a su través, el elemento *a* al que viene intrusamente a suplantar, y al transparentarlo, lo rapta, embebe y hace suyo, como alimentándose de él. Con el antecedente remoto de Quevedo, que lo había usado bastante en alguno de sus modos, aunque con otra intención y sentido:

(¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?),

creo ver en Blas de Otero el origen, cerca de nosotros, de tal recurso, *en cuanto usado sistemáticamente.* Pues bien, cuando este poeta dice en una pieza del libro *Ancia:*

... quiere que grite
a plena *noche*
(«no»)

en vez de

...quiere que grite
a plena *boca*

no hay duda de que, por establecer una ruptura del tipo que ahora nos interesa, la palabra «noche» lleva adherida, enriqueciéndose de ella, la otra palabra que esperamos en el sistema, esto es, la palabra «boca», justamente porque, al esperarla, la anticipamos, y recibimos en nuestra psique, exactamente como pasa en las expresiones, ya estudiadas por nosotros, «no rauda sino deleitable» y «casado o feliz». En efecto: «gritar a plena noche» está diciendo dos cosas: «gritar a plena boca» y «gritar con un grito de noche» o

«con un grito hecho noche». Pero las está diciendo más allá de las fronteras de la «lengua», y, por tanto, sin conceptualización, con una significación que nos parece «individualizada». Dicho en una sola palabra: las está diciendo *poéticamente*[2]. No necesito explicar con más detención la expresividad estética en este caso, ya que como vemos, las razones son aquí, en todo, la mismas que hemos expuesto más arriba, al estudiar el ejemplo «no rauda sino deleitable». Son bastantes los pasajes de Otero que podrían ser analizados de igual modo, ya en primero, ya en último término. Pues a veces, el fenómeno de transparencia y absorción del término *a* por el término *b* no es tan nítido, y sin embargo, sigue dándose también, aunque de otro modo, una síntesis semántica de tipo C, semejante a la que sentimos en el caso de «a plena noche». Cuando en el poema «A Eugenio de Nora» leemos:

> *Tú y yo cogidos de la muerte,* alegres
> vamos subiendo por las mismas flores

notamos que la expresión «cogidos de la muerte» está realizada sobre el módulo «cogidos de la mano», con la consecuencia de significar, si se me permite la traición que supone una reducción tal al plano lógico, algo de este tenor: «cogidos de la muerte como si fuésemos cogidos de la mano», frase que ya no es sintética como la primera sino mucho más larga y analítica.

---

[2] Los cuatro elementos de la sustitución serían: sustituyente: «noche» dentro del contexto, con la doble significación de «noche» y «boca»; modificado, «noche» fuera del contexto, con la significación simple de «noche»; modificante, el sistema, o sea, «quiere que grite a plena boca», y sustituido, «quiere que grite a plena boca con un grito de plena noche».

La aparición en nuestro espíritu del elemento elidido *a* («mano») junto al inesperado *b* («muerte») es indudable, pero el primero de ellos asoma ahora, en la racionalización que acabo de intentar, no directamente, sino bajo la forma de un mero símil (*«como si fuésemos* cogidos de la mano»).

Insisto, sin embargo, en que la explicación del artificio no es siempre la misma, porque en ocasiones el elemento *a* que se transparenta, *al ser incompatible* con el elemento *b* que se enuncia explícitamente, no puede sumarse a este último, como sucedía en los casos anteriores, y entonces el elemento *b* asoma polémicamente, o al menos en posición de contraste y diferencia con respecto al tácito *a*. Pero en ambos casos sigue, no obstante, habiendo síntesis (procedimiento de tipo C), ya que el contenido polémico o de simple discrepancia que existe en la nueva dicción poética no se formula, sino que se halla implícito en ésta. Y así Blas de Otero polemiza con José Hierro, que había escrito:

Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.

al decir:

Hay. Siempre. Hay
caminos.

(«Ahora», del libro *Pido la paz y la palabra)*

y con Quevedo, autor de la famosa letrilla en la que se lee:

Poderoso caballero
es don Dinero.

desde esta estrofa:

Por más que el aspa le voltee
y España le derrote
y cornee

poderoso caballero
es don Quijote.
(«Letra», de *En castellano)*

Se pone Otero, en cambio, en mera situación de lejanía y contraste al escribir sobre la pauta de Rubén que reza:

Aquí junto al mar latino
digo la verdad:
siento en roca, aceite y vino
yo mi antigüedad.

esta otra estrofa:

Aquí junto al río Ebro
digo la verdad,
siento en piedra y aire mi
castellanidad.
(«Logroño», *En castellano)*

En ocasiones, los efectos logrados y su explicación difieren de los hasta aquí examinados, pues el recurso, como se ve, anda lejos de ser causalmente monótono: a veces ni siquiera es de tipo C.

LAS TRES VARIANTES DEL RECURSO: A) RUPTURA DE UNA FRASE HECHA PROCEDENTE DEL LENGUAJE COLOQUIAL

Volviendo ahora de nuevo sobre los ejemplos que he traído a cita, se puede ya advertir, de entrada, en ellos las dos variaciones fundamentales en que el artificio se bifurca: en la primera, la frase pautadora pertenece al habla coloquial («gritar a plena boca»), y en la segunda, bastante distinta, aparentemente, la expresión que ostenta ese mismo

papel es, por el contrario, un texto literario, anónimo o no, y con previas pretensiones poéticas o sin ellas, que, claro está, el lector precisa, asimismo, conocer muy bien para que el recurso pueda ser eficaz: caso del poema «Letra», alusivo a unos versos de Quevedo; del poema «Ahora», que polemiza con Hierro, y del poema «Logroño», que nos remite a otro de Rubén Darío. Y aún tendríamos una tercera posibilidad, más ocasional e irrelevante que las otras dos, pero cuya clasificación no deja de resultar pertinente: cuando el sintagma en que el poeta introduce significativas variaciones pertenece a un momento anterior del propio poema en que aquél está.

Comencemos por la ilustración del caso primero, del que hasta ahora sólo tuvimos ocasión de conocer un ejemplo. En vez de «en carne viva», se habla en «Serena verdad», del libro *Ancia*, de «un rayo en rabia viva», y en vez de «en cuerpo y alma», otro poema («A la inmensa mayoría», de *Pido la paz y la palabra)* dice «en canto y alma»:

> Aquí tenéis *en canto y alma* al hombre
> aquel que amó...

En la misma composición, la frase «echando espuma *por la boca*» se convierte en «echando espuma *por los ojos*», mientras la expresión «poco *a poco*» se hace «poco *a copo*» en este fragmento:

> Viene la nieve.
>   Cae
> poco
> a
> copo.
>
> («Un verso rojo alrededor de la muñeca», de *En castellano)*

Como la eficacia del procedimiento, según dejé dicho, depende de que el lector tenga bien presente la frase hecha sobre la que se instala la del poeta, le conviene a éste, en ocasiones, reforzar el recuerdo de aquélla, que podría ser, en principio, excesivamente débil, refuerzo que puede lograrse por varios medios: uno de ellos, quizás el más fácil, es servirse de una rima que enlace el término intruso y el elidido, suscitando a éste, así, en la memoria. Cuando leemos:

> En 1939 *llamaron a misa* a los pobres hombres.
>
> («Que cada uno aporte lo que sepa», de *Ancia)*

la frase «llamaron a misa» la interpretamos como «llamaron a filas» (como quien llama a misa), sólo en virtud de que «misa» rima en asonancia con «filas». Lo mismo ocurre en este caso:

> Tachia, los hombres sufren. No tenemos
> ni un *pedazo de paz* con que aplacarles,

en que la palabra «paz» evoca la palabra «pan» no sólo en virtud del contexto en que está sino también porque rima con tal vocablo (evocación que nos da a entender desconceptualizada y, por tanto, poéticamente, que la paz es tan importante como el pan):

En un apartado del capítulo anterior hemos estudiado una frase de Aleixandre en *Pasión de la Tierra:*

> (la serpiente se asoma por el ojo diviño y encuentra que el mundo está bien hecho)

como un ejemplo de ruptura en el sistema de los atributos poseídos por el objeto. Pero es indudable que además de esa clase de ruptura, y anterior a ella, hay también ahí un excelente ejemplo de cambio en la significación de una «fra-

se hecha», tomada del Génesis («Dios miró el mundo y lo vio bueno»). Y precisamente el análisis que en el capítulo anterior hemos realizado de este trozo de Aleixandre nos hace ver otro modo, distinto al de la rima, de obligarnos a la rememoración del texto original: el recordatorio, dijimos, consiste aquí «en instalarnos dentro de la atmósfera genesíaca, aludiendo a la serpiente del paraíso, y además, haciendo que la serpiente se haga oír desde la persona divina, asomada a su ojo».

Este ejemplo de Aleixandre, muy anterior a los de Otero, nos conduce a examinar otra modalidad de este artificio, pues en tal ejemplo, en vez de modificar la *forma* del bloque lingüístico dado, el poeta modifica sólo su *sentido*, valiéndose del contexto. Este caso lo tenemos también, por supuesto, en Otero. La sentencia «el tiempo es oro» que en términos de «lengua» quiere decir, como nadie ignora, «el tiempo es importantísimo», aludirá sólo (pero sin conceptualización) al color del follaje otoñal en el poema «Silben los vértices» de *Pido la paz y la palabra:*

El tiempo es oro en el otoño.

Dentro de este mismo tipo, forman un apartado especial aquellos casos en que la frase hecha se inserta con una premeditada «inadecuación» aparente en el nuevo contexto, lo cual otorga a los pasajes afectados una fisonomía característica, no siempre irónica o sarcástica, aunque sí con frecuencia, pues la índole del recurso es muy apta para la expresión de tales afectos. Hablando del tiempo inmediatamente anterior al estallido de la segunda guerra mundial, dice Blas de Otero con evidente sarcasmo:

Aquel año la brisa iba viento en popa,
(«Que cada uno aporte lo que sepa», de *Ancia)*

donde la frase hecha «ir algo viento en popa» parece, a primera vista, impertinente aplicada a «brisa», y por ello mismo puede expresar desdén y dolorosa burla. Lo propio sucede en «Ya es tarde» (del libro *Ancia),* cuando el poeta, basándose en fórmulas utilizadas en la operación matemática de dividir, escribe, sin duda con ironía:

> Dos meses no son mucho
> tiempo, tocan a cuatro y sobran dos
> meses...

Sin embargo, no existe ánimo burlesco en estos otros instantes en que la «inadecuación» de la frase hecha tiene intención sólo expresiva, expresividad que se logra precisamente por la inadecuación:

> He aquí que me muero a manos llenas.
>
> («Epitasis», de *Ancia)*

> Es un suplicio
> ser hombre y soportarlo hasta las heces.
>
> («Tierra», de *Ancia)*

B) RUPTURA DE UNA FRASE HECHA PROCEDENTE DE UN TEXTO LITERARIO

Pasando al caso segundo, observamos que la poesía de Blas de Otero se halla verdaderamente salpicada de alusiones a textos literarios conocidos, a los que el autor intenta inyectar un sentido nuevo, generalmente con éxito, aunque alguna vez sin él, y cuando es esto último lo que ocurre, se hace difícil separar, como no sea por el diferente objetivo, lo que llamamos «ruptura del sistema» de lo que se ha denominado siempre «influjo», o todo lo más, de lo que era para

los renacentistas aquella premeditada técnica imitatoria de los venerables «antiguos» con la que pretendían ennoblecer y prestigiar su propio arte. Por lo dicho, creo que no es lícito hacer un poema como aquel de *En castellano* que termina diciendo:

De los álamos tengo envidia
de ver cómo los menea el aire,

versos que están hechos, sin añadir gran cosa, sobre estos otros de una conocida canción tradicional:

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire,

o como aquel otro poema, «La va buscando», del mismo libro, que casi no consiste sino en transcribir la frase de Larra:

Aquí yace media España: murió de la otra media.

A veces, la ilegitimidad del recurso en su forma concreta es de otra índole. Apollinaire había escrito:

C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur.

(Zone)

Oigamos ahora el breve poema «Para volar muy alto», de *Ancia:*

Entra en ti mismo.
(Récord de altura: la ascensión de Cristo.)
Bate la marca:
Desciende a lo más hondo de tu alma.

Aquí, aunque el sentido de la frase no es exactamente el mismo que tienen las palabras de Apollinaire, el préstamo

no se justifica suficientemente, a mi juicio, por ser demasiado sorprendente y expresiva la parte de significación procedente de la fuente francesa que aún perdura en el texto español: llamar «récord de altura» a la ascensión de Cristo. Al lado de eso, lo que Blas de Otero agrega es, también aquí, muy poco, porque la atención del lector ha quedado como prendida, y como anestesiada, como insensibilizada, por el golpe demasiado fuerte de la expresión feliz, y se siente incapaz de experimentar una fruición suficiente con el resto, ya personal, del breve poema.

Doy a continuación una lista de ejemplos, en que se juntan casos que, por lo general, no incurren en esas tachas (aunque algunos siguen incurriendo en ellas). Frase evangélica: «si no os hiciereis como niños, no entraréis en el reino de los cielos». Versos de Otero:

> ...si no os hiciereis como niños
> no entraréis en el cielo de los reinos:
> la tierra.
>
> («Como hombres», de *Ancia)*

Lope:

> siempre mañana y nunca mañanamos.

Blas de Otero:

> Ruido
> de ayer. Y nunca mañanamos.

Rubén Darío:

> Lazarillo de Dios en mi sendero,
> Francisca Sánchez, acompáñame.

Blas de Otero:

> Cueva de qué.
> Cóncava cueva incógnita.
> Francisca Sánchez, acompáñame.
>
> («No espantéis al ruiseñor», de *En castellano)*

Hemos de observar que aquí la colocación de la «cita» rubeniana o «frase hecha» es aparentemente «impertinente» y precisamente por ello más expresiva: caso simétrico a los que en el apartado anterior estudiábamos como igualmente «inadecuados» con respecto al contexto. Añado que el título mismo del poema («No espantéis al ruiseñor») procede de Lope:

> pasito, pasito, amor,
> no espantéis al ruiseñor.

Continuemos: Tirso de Molina:

> El hierro es vizcaíno, que os encargo,
> corto en palabras pero en obras largo.

Blas de Otero: el mar es

> corto en palabras, pero en olas ancho.
> («Gallarta», *Pido la paz y la palabra)*

Fray Luis de León:

> oh campo, oh monte, oh río.

Blas de Otero:

> ...oh campo,
> oh monte, oh río
> Darro.
> (Sin título, *Pido la paz y la palabra*, pág. 63)

Fray Luis de León:

> Acude, corre, vuela.

Blas de Otero:

> España, no te aduermas.
> Está en peligro. Corre,

acude. Vuela
el ala de la noche,
junto al ala del día.

(Íd., íd., pág. 68)

Fray Luis de León:

En toda la espaciosa y triste España.

Blas de Otero:

En toda esta espaciosa y triste cárcel.

(«Aire libre», *En castellano)*

Canción popular:

arroyo claro,
fuente serena.

Blas de Otero:

Entrad
a pie desnudo en el arroyo claro
fuente serena de la libertad.

(Íd., íd., pág. 66)

Antes hemos visto el uso que nuestro poeta hizo de una estrofa de Rubén Darío: «Aquí junto al mar latino», etc. Véase otro pasaje oteriano donde retorna idéntico recuerdo:

Pues bien, diría
la verdad
aquí,
tirado junto al mar
latino.

(«Condal entredicha», *En castellano)*

A veces, el procedimiento se mueve ligeramente hacia otro, muy conocido en todos los tiempos: la parodia. Sólo

que el sentido que posee en nuestro poeta tal recurso es grave, y por tanto, no difiere, en lo esencial, del que estamos escudriñando. La evocación de ciertas expresiones del *Confiteor* se evidencia de este modo que digo en el excelente poema de *Pido la paz y la palabra* titulado «Juicio final»:

> Yo pecador, artista del pecado,
> comido por el ansia hasta los tuétanos,
> ... me confieso
> que soy un hombre en situación de hablaros
> de la vida. Pequé. No me arrepiento.

Los antecedentes a esta técnica de citas literarias y remozamientos de textos ajenos son fácilmente adivinables, aunque tengan, en tales antecedentes, otro sentido. Me refiero, en general, a las glosas, y también a las «divinizaciones» o vueltas «a lo divino» de textos profanos, que como rama de la tendencia a la refundición [3], tanto abundaron en nuestro Siglo de Oro (aunque no faltaron tampoco en otros países); y me refiero, asimismo, dentro de las letras anglosajonas, a las obras poéticas de Ezra Pound y de T. S. Eliot, autores que, cronológicamente próximos a nosotros, tanto salpimentaron sus versos con voluntarios recuerdos de sus abundantes lecturas. En la poesía española contemporánea usó esa técnica, precisamente por influjo eliotiano, Luis Cernuda, a partir de *Como quien espera el alba*.

[3] Sobre la divinización, véase Dámaso Alonso, *Poesía española*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1966, págs. 219-220, 222, 256-263, etc. Blas de Otero, al utilizar ahora esta técnica de ruptura de frases hechas en la versión «textos literarios» sigue, pues, con personalidad diferenciada una vieja tendencia española.

c) RUPTURA DE UNA FRASE, «HECHA» POR EL PROPIO POETA DENTRO DE LA MISMA COMPOSICIÓN

El caso que hemos numerado como tercero se produce, dijimos, cuando la «frase» que el poeta va a romper ha sido precisamente «*hecha*» por éste en un instante anterior de la misma pieza. Y así, en «Ya es tarde», los primeros versos, ya citados en otro sentido por nosotros, que suenan:

Dos meses no son mucho
tiempo, tocan a cuatro y sobran dos
meses

se reiteran después, pero modificadamente:

Dos meses no son mucho
tiempo, tocan a fuego y yo me ducho
delante de Inesita y de María.

Al mismo tipo, pero en interesante variación, que consiste en combinar el recurso con un juego de palabras, pertenece el caso en que el poeta, que ha «hecho» una frase, parece que la va a reiterar, pero esa reiteración resulta engañosa, porque el radical *A* del sistema *A-a* formado por la expresión, no significa ahora, al repetirse, lo mismo que antes: el poeta, por tanto, además de romper un sistema, ha jugado, como digo, con el sentido de los vocablos:

No me resigno. Y sigo y sigo. Y si
caigo, gozosamente en pie, prosigo
y sigo.

(«Virante», de *Ancia)*

Tras «Y sigo y sigo. Y si», esperamos la sílaba «go» («Y sigo»), pero viene «caigo», *b:* ha habido, pues, aquí un jue-

go, en efecto, con el contenido semántico de la sílaba «si» *(A)*, que creíamos, sin significación autónoma, unida a «go» *(a)* para formar la voz «sigo», y aparece ahora con el sentido independiente de establecer una condición.

Idénticamente analizable es este otro fragmento:

Prefiero fabricar un alba bella
para mí solo, para ti, de todos:
De todos modos no contéis con ella,

(«Yo soy aquel que ayer no más decía»,
de *Pido la paz y la palabra)*

en que la expresión «de todos» cambia inesperadamente de sentido la segunda vez que se dice.

EXPLICACIÓN COSMOVISIONARIA DEL PROCEDIMIENTO

La ruptura del sistema formado por una frase hecha, artificio tan frecuente en Otero, es utilizado con idéntica generosidad por muchos otros poetas de la posguerra española, lo cual ha hecho que el recurso, a fuerza de repetirse, haya degenerado en tópico expresivo de nuestra lírica entre, digamos, 1947 y 1962.

Como un éxito tan grande, en extensión y en intensidad, no puede ser operación casual, sospechamos, ya de entrada, tras el procedimiento en cuestión, la existencia de fuertes razones en la cosmovisión de esos años que, desde dentro y de un modo que llamaríamos secreto, estén justificándolo y alentándolo. Estas razones podrían ser resumidas en la frase de Ortega «yo soy yo y mi circunstancia», que, de convicción filosófica de origen individual, ha pasado a ser una intuición vivida y sentida por muchos, a partir de una cierta

fecha, que podríamos colocar en el inicio de la segunda posguerra, y ello, indudablemente, sin conexión directa con Ortega o con los otros filósofos que han pensado en idéntica dirección («el hombre está situado»: Sartre; «el hombre-es-en-el-mundo»: Heidegger), sino más bien en contacto con el marco objetivo (suscitador también, a mi juicio, de esas ideas filosóficas) en el que el hombre (y no sólo el filósofo o el poeta) se halla hoy colocado: pues las verdades (no sólo las subjetivas y emocionales del arte: también las objetivas de la ciencia) sólo se encuentran, según dijimos más arriba, en una situación. Este marco objetivo o situación, que ha puesto en primer plano la importancia de la circunstancia en la configuración del yo, sería, a mi entender, entre otras cosas, la más intensa y manifiesta unificación del mundo actual [4], ocurrida, entre un complejo de causas, por el acortamiento de las distancias, empequeñecimiento del planeta, etc. Unificación que ha hecho sentir a cada país (y, por tanto, a cada uno de sus habitantes) la necesidad que tiene de los otros y la solidaridad con el resto del mundo a que se ve forzado. Y este hecho, percibido, en principio, a escala nacional, sería entendido intuitivamente después a escala de persona, bajo la especie de una mejor comprensión del papel poseído por el contorno social en la formulación de toda individualidad. Se siente, en efecto, así, que el mundo, la situación o cir-

---

4 Algunas, al menos, de esas «otras cosas» las establezco en el Apéndice I de este libro. A partir de la guerra fría, en efecto, contribuye también al descubrimiento del prójimo, la necesidad (aunque esa necesidad sea interesada) experimentada por cada uno de los enfrentados bloques de poder, de ayudar al «tercer mundo». Pero la razón más importante es, sin duda, la que indico en el texto, pues las frases de Ortega y la de Heidegger son anteriores a la guerra fría, que sólo habrá servido de concausa confirmatoria e intensificadora de ese sentimiento de unidad mundial, que la crisis económica de 1929 con su repercusión general hubo ya de intensificar hondamente.

cunstancia forman, de un modo u otro, parte del yo, especialmente ese tipo de circunstancia, situación o mundo que es el contexto social, dentro del cual yo me hago y soy. Vivir será entonces «convivir» (idea, otra vez, que, *pensada* por los filósofos, ha sido *sentida*, independientemente, en principio, por los artistas). Se valorará así de un modo nuevo y con nueva esencialidad la sociedad que me constituye, puesto que me constituye, como digo, no accidentalmente, sino de manera sustantiva. Como «yo soy yo», pero también soy «circunstancia», «legión» o «gente», si quiero expresarme de verdad y del todo, más que «voz» de uno, he de ser «portavoz» de muchos, o en otro giro, mi palabra ha de producir, si quiere ser auténtica, la impresión de legionaria y gentilicia: «El poeta canta por todos», se titula un poema de Vicente Aleixandre escrito ya desde los nuevos supuestos. Pero en este intento de hablar un lenguaje «colectivo» o que nos parezca tal, me acercaré todo lo posible, o haré como si me acerco, a lo que en este libro hemos llamado técnicamente «lengua», que es el lenguaje propiamente multitudinario y social, en cuanto que es mostrenco y «de todos». Ahora bien: la lengua es inexpresiva y rigurosamente apoética. No se tratará, pues, en el uso literario, de emplear realmente la «lengua», sino de suscitar su mera ilusión [5]. ¿Cómo? Utilizando las «frases hechas», que son «lengua» por antonomasia, pero rompiendo, al mismo tiempo, su inerte estructura, el sistema que forman, con lo que al modificarse, se poetizarán. La frase hecha seguirá en tal caso exhibiendo ante nosotros la suficiente cantidad de paño del uniforme despersonalizado en que consiste para que nos sea fácil «perdonarle» ese punto de discrepancia con lo habitual

[5] Y ya sabemos que en el arte lo que importa es la ilusión. Véanse las págs. 94, 116 y 128.

y comunitario en que la sorprendemos de pronto y por el que inesperadamente se cuela de rondón lo personal de la poesía. En esta nueva época, que ha comprendido mejor que ninguna anterior la dimensión no individual que hay en el individuo más egregio («yo José Hierro, un hombre como hay muchos», dirá, significativamente, un poeta de la posguerra), los elementos personales del arte, al objeto de ser tolerados por la sensibilidad, han de hacerse, en efecto, perdonar, justamente, lo que tienen de personales, para lo cual necesitan fingirse gregarios e indistintos. Y en esta faena de enmascaramiento y simulación de vulgaridad, la frase hecha manipulada del modo que sabemos, resulta instrumento inmejorable. Pero acaso quepa decir lo mismo con más precisión, viendo los finos matices de la fidelidad con que esta técnica expresa al nuevo tiempo, pues si la manipulación como tal de la frase hecha responde a la idea orteguiana (o a su popular equivalente emocional) de «yo soy yo», lo que la frase del poeta sigue reteniendo de «hecha», refleja el sentido del resto de la afirmación filosófica a la que aludo, como significativa del momento presente: pues «yo soy yo» y debo hablar, en consecuencia, personalmente, pero también soy «mi circunstancia» y debo producirme como esa «gente» que me «circunda» y soy, gente de la que recibo precisamente lo «hecho» de la frase «hecha». En suma: si la intuición orteguiana supone en el hombre un yo íntimo y un yo social, la *ruptura* de la frase hecha expresa lo primero y lo que de frase hecha queda aún, tras la ruptura, lo segundo.

La autenticidad y arraigo del artificio que estudiamos empezarían a ser probados con más poder aún de convicción al comprobar su uso fuera de la poesía de los últimos años: en el humor y comicidad de la posguerra. E incluso en el teatro: varias obras del llamado «teatro del absurdo» lo utilizan, y, además, en gran escala.

Dejando a un lado, sin embargo, el empleo escénico de tal tipo de «rupturas», tomaré, entre muchos, sólo dos ejemplos cómicos de él, pertenecientes los dos al último cuarto de siglo. Por los años 50 se estrenó en Madrid una revista, cuyo título, «Qué verde era mi padre», *montaba* sobre el de una película americana *(How green was my valley)*, famosa a la sazón en España bajo el rótulo de *Qué verde era mi valle.* Y en *La Codorniz,* conocido semanario humorístico que aún se publica, y donde el procedimiento es, por otra parte, habitual y característico, se aludió, creo que sin mala intención, pero indudablemente con sobrada injusticia, a un conocido escritor y pensador español, en un párrafo, donde se juntan varios ejemplos, parecido a éste (cito, de memoria): «El señor Omega y Grisset, filósofo primero de España y quinto de Alemania, autor de 'La rebelión de las vacas', solía decir a sus discípulos: 'antes de entrar en la consideración de este problema, dejen salir'». Las frases hechas que aquí se rompen son varias, como el lector, sin duda, habrá percibido, y resulta innecesario señalar: en primer lugar, la formada por el nombre con que habitualmente es conocido en las historias el emperador Carlos: «Carlos primero de España y quinto de Alemania»; en segundo lugar, el título de un libro de Ortega y Gasset (convertido, además, en «Omega y Grisset»), «La Rebelión de las masas»; por último, la fórmula que, como aviso, aparece en todos los vagones del metro madrileño: «Antes de entrar dejen salir». En el mismo sentido va esa tendencia de cierto humor que he visto practicado en la conversación privada por algún poeta de la hora presente en que se finge interpretar como escabrosos y eróticos textos poéticos ajenos escritos evidentemente con muy diversa intención.

EL USO DEL ARTIFICIO, «MUTATIS MUTANDIS», EN LAS OTRAS ARTES: EN LA PINTURA, LA ESCULTURA, LA MÚSICA, LA ARQUITECTURA, LA DECORACIÓN Y HASTA LA «MODA» DE ESTOS AÑOS

Pero la significación histórica del artificio que nos preocupa es, al parecer, tal, que desborda, si no me equivoco, la literatura, y afecta a los otros orbes del arte. Y así, cuando en el «collage», tan frecuente en el arte de nuestro tiempo, el pintor toma elementos ya dados (fotografías, tarjetas, recortes de periódicos, etcétera) y los pega en el lienzo, componiéndolos y acaso retocándolos con el pincel, junto a otros de su propia minerva, ¿no está haciendo lo mismo que Blas de Otero cuando en su poesía rompe una frase hecha, bien de un modo que llamaríamos directo (tipo: «echando espuma por los ojos»), bien por su mera inclusión en un contexto que le otorga otra significación? Tanto en Otero como en el «collage», el artista está manejando materiales que están ahí como pre-fabricados (frases o fotografías, etc.), y en ambos casos, esos materiales, en principio, pero no siempre, artísticamente neutros, al ser incluidos en la obra nueva, cobran un sentido diverso de orden estético. Por otra parte, la música concreta (Messiaen, Boulez, Pierre Henry, etc.), ¿no es, en el fondo, algo por completo semejante? La música concreta utiliza también ingredientes con existencia previa inexpresiva o con diverso género de expresividad (silbidos de una locomotora, gritos de una multitud, ruido de un grifo abierto), que por combinación con otros, adquieren categoría de obra de arte. En la escultura ocurre algo similar: un guijarro de río, una roca lamida por las aguas marinas, la raíz de un árbol, trabajada por los años, los avatares y los

elementos, se usarán tal vez como base o como componente de una realización estética. O acaso se empleen con idéntica finalidad ciertos útiles humanos: la rueda de un viejo carro, un molino, un timón de barco, una noria o hasta una máquina de coser *antigua*[6]. Y lo propio acontece en la pintura, donde con frecuencia se usan trapos viejos, sacos, etc., pegados en el lienzo, sobre los que se pintan o no en ciertas zonas, manchas, etc. En todos estos casos, se trata de que el objeto que se toma como parte del todo, que es la obra a ejecutar, adquiera un significado nuevo. Esto puede lograrse, al combinarlo con otras realidades, como he dicho, pero también, en ocasiones, de un modo más simple, sin combinación, con sólo destacarlo y aislarlo de su función habitual, que es un modo como el otro de «romper el sistema». En efecto, dijimos en un capítulo anterior[7]: «la rueda del carro, o la noria, al ser contempladas, sin más, ahora, por ejemplo, desencajadas del lugar en el que cumplen o pueden cumplir su cometido, al contemplarlas, digamos, en el ángulo de esta sala en que estoy, donde su rodar o girar, incluso si pudiesen darse, carecerían de todo sentido pragmático, quedan, por ese mero hecho, desposeídas de su utilidad, y, en consecuencia, mi mente, que no puede verlas ya como los útiles que han sido, se ve forzada a entenderlas de otro modo: como puras formas, que me entregan así toda su posible expresividad. Dicho al revés: la forma en sí del objeto, que antes 'desaparecía' en la función práctica de éste, se ve precisada a 'reaparecer' en el preciso instante en que esa función cesa, porque mi atención, absorbida antes por la utilidad del útil, forzosamente ha de recaer, una vez aniquilada la utilidad, sobre lo único que queda y precisamente porque es lo único

[6] Véase un poco más abajo por qué conviene que la máquina sea precisamente «antigua».

[7] Véase la pág. 83.

que queda, la forma en cuanto tal, que se manifestará así, si lo merece, como estética, y en consecuencia, con otro sentido». Por eso, si se utiliza de este modo puramente plástico una máquina de coser, tal como dije en mi ejemplificación preliminar, es preferible que ésta sea «antigua», ya que su misma antigüedad, si ésta se nos ofrece como *evidente,* pone a la máquina, sin más, fuera de uso y apartada de toda posible practicidad.

Las artes decorativas de los últimos años muestran, asimismo, su congruencia con el momento cosmovisionario que a estos años les corresponde, cuando van a buscar al pasado ciertos objetos «de época» (silla, mesa, cuadro) que mezclan y «componen» con otros actuales, formando un todo, cuya expresividad es muy de la hora presente. Una cómoda provenzal, una gaveta de campaña del siglo XV, un arca mozárabe de cuero, un taquillón del XVI o un canapé del XVIII, junto al cuadro de Picasso y el tresillo actual de volúmenes compactos, constituirán un conjunto armonioso, cuyo sentido será, a mi entender, el mismo que hemos hallado (si es que, en efecto, lo hemos hallado) para las «citas» literarias de Otero. Lo que importa en ambos casos no es que el objeto del que se apodera el artista sea de por sí estéticamente neutro o lo contrario, dijimos, sino que su sentido se modifique al operar el artista con él.

De este modo es como podemos insertar también en este vasto movimiento que procuramos indagar ciertas tendencias que se han revelado en alguna posible dirección de la arquitectura del tiempo que vivimos, arquitectura que utiliza, por ejemplo, viejas vigas, columnas barrocas, trozos de retablos o puertas de los siglos XVII, XVI o XV para viviendas privadas de aire modernísimo. Y no sólo eso: en tales edificios sorprendemos acaso, por ejemplo, sin detrimento de su modernidad, aliado a las más modernas concepciones y au-

dacias y como una audacia más, un claustro gótico, o parte de él, o una capilla románica, extrañamente concordantes con el resto de la edificación. Y junto a eso, en otra parte de la casa, descubrimos tal vez que el rellano de una escalera de caracol se ilumina a través de una enorme botella o garrafón, que, incrustado en un vano, hace las veces de ventanal. También aquí, como en el caso de la noria o la rueda de carro de que hace muy poco hice mención, nos hallamos ante un objeto, esa botella, que pierde su función habitual. Media, sin embargo, entre este caso y aquellos otros, la diferencia, aparentemente importante, de que aunque tal botella ya no sirva para contener líquidos, sigue sirviendo para algo: iluminar. La distancia entre estos dos tipos de fenómenos se nos ofrece, no obstante, como despreciable, según vemos tras breve consideración. Pues ocurre que ahora, aunque exista una finalidad práctica (la de iluminar la escalera) hacia la que el objeto se endereza, la forma de éste no «desaparece» en ella como antes (cuando se empleaba en calidad de recipiente), precisamente porque lo impide la «extrañeza» que se interpone entre la forma del objeto y su nueva finalidad. La «forma de botella» no puede «desaparecer» en la «finalidad de tragaluz», pues esa forma nos «lleva», en principio, hacia *otra* finalidad distinta de que en este instante sorprendentemente carece: la contención de líquidos. Esperamos ese tipo de utilidad y como nuestra expectación en este sentido se defrauda, nos vemos constreñidos a «regresar» perceptivamente al objeto en sí por el que hemos sido engañados, «tropezando» entonces con su configuración. En otros términos: nos vemos constreñidos en tal caso a la consideración del engañador continente, de la forma como tal que nos ha desorientado, ya que, como dejé dicho, si a los enseres les suprimimos la finalidad *no queda* en ellos *otra cosa que la forma.* Nuestra contemplación se torna así

obligadamente estética, y sólo tras esta contemplación se nos puede hacer presente la nueva utilidad, que en este caso, por tanto, no ha impedido la impresión artística, al serle ésta cronológicamente anterior, o de otro modo, al no absorber y esconder dentro de su seno, repito, la forma del objeto en cuestión, que, por el contrario, se le enajena y distancia y permanece, así, expuesta, lejos y «separada» de su utilidad, a la consideración artística. (Esto nos explica que el mismo procedimiento se utilice en la decoración actual, decoración que con tanta frecuencia echa mano, como pies de lámpara, por ejemplo, de bellas ánforas o cosas similares a esas, que han nacido, en principio, para otras funciones [8].)

En suma: todas las artes, incluida la arquitectura [9], usan, a su respectivo modo, un equivalente bastante exacto de la técnica de ruptura de frases hechas, en su doble variación «textos literarios» o «giros coloquiales», que hemos visto también en Otero. Pues hacer ingresar en un edificio nuevo que yo estoy construyendo un arco románico, una columna

---

[8] Claro está que al repetirse por los decoradores de hoy este procedimiento y habituarnos nosotros a ver una vez y otra, haciendo, digamos, función de pie de lámpara, a cántaros y garrafones, el recurso se «lexicaliza» (permítaseme la metáfora) y pierde su expresividad, puesto que la habituación nos hace ver ya directamente cántaros y garrafones con la finalidad «propia» de iluminar. (Como puede verse, el paralelo de lo que ocurre con la «lexicalización» en poesía no puede ser mayor.)

En otro sentido, cuando Picasso y luego otros (Dalí o Álvaro Delgado, etc.) toman un tema pictórico ya hecho («Las Meninas», Picasso; Las Meninas, Dalí; el cardenal Urbino de Rafael, Álvaro Delgado) están también «rompiendo» un «sistema».

[9] Por supuesto, también el cine utiliza la técnica mencionada. *Play it again (Sueños de seductor)*, dirigida por Herbert Ross, rompe el «sistema» formado por la «frase hecha» que sería la película titulada *Casablanca*, de Michael Curtiz, de 1942. Se inicia con los planos finales de *Casablanca:* Bogart renuncia a Ingrid Bergman y la ve alejarse de la ciudad con otro amor.

barroca o un claustro gótico, o poner una botella en el vano de una escalera haciendo de ventana, etc., no es algo esencialmente distinto a la operación, realizada por Blas de Otero, de coger un texto *literario,* de Fray Luis de León o de Rubén Darío, y otorgarle una misión significativa diferente a la que tuvo en su origen. Del mismo modo que, por el contrario, tomar un guijarro del río y exhibirlo en un soporte como si fuese una escultura equivale a adueñarse de un giro *coloquial* y cambiarle el sentido. Y aún diríamos que tal vez la moda actual, tan sorprendente y original, y, sin embargo, tan reminiscente de la moda de otras épocas (y no sólo de la época «bella», en la que tanto se inspira y de la que sin duda extrae, adaptándolos al nuevo espíritu, bastantes elementos), tolerase un análisis idéntico. Por todas partes se nos señala, al parecer, que la «ruptura en el sistema formado por una frase hecha» anda lejos de ser una ocurrencia casual de un casual poeta. Se trata, por lo visto, de un fenómeno de enorme amplitud y variedad de manifestaciones, y por tanto, muy arraigado en una significación de vasto alcance, que aquí hemos intentado, aunque ignoro con qué éxito, precisar [10].

10 Existen, por supuesto, otras manifestaciones del mismo fenómeno. Por ejemplo: esa técnica cómica (repetida, invariablemente desde hace bastantes años en todos los números de la citada revista de humor *La Codorniz)* que consiste en el uso de fotografías con el pie «cambiado». Éste, el pie «cambiado», da, inesperadamente, un nuevo sentido a lo que gráficamente se representa, haciendo, pues, tal representación las veces de «frase hecha», que precisamente el pie viene a «romper».

Capítulo XVII

CUATRO PROCEDIMIENTOS CONOCIDOS POR LA PRECEPTIVA TRADICIONAL

Nuestra doctrina ha necesitado probar, en primer lugar, que todo pasaje poéticamente conmovedor está constituido por un procedimiento retórico, a veces muy disimulado, y en segundo lugar, que éste consiste en una sustitución «individualizadora» o sintetizadora (que es otro modo, dijimos [1], de «individualización» o «saturación» perceptiva). Y para que esta prueba, en efecto, lo fuese, hube de examinar, ante todo, los casos que parecían contradecir nuestra tesis, esto es, hube de examinar los textos poéticos que se ofrecían a la consideración inmediata en forma de «mera enunciación» o «lenguaje directo», ilusión, esta última, que aquí hemos intentado desvanecer. Los capítulos anteriores, excepto uno [2], se

1 Véase la pág. 123.

2 Se exceptúa, como ya dije, el capítulo XIII, donde, tras el estudio de un «procedimiento desconocido», el dinamismo expresivo, hube de poner algunos de los otros tipos de «imágenes del significante» que se conocían, pues hubiese resultado artificial colocar su estudio en cualquier otro sitio. Pero además lo que fundamentalmente he dicho de esos recursos es, justamente, lo que no había sido, con anterioridad, considerado. Lo propio acontece con el estudio de la metá-

han enfrentado, pues, con aquellos momentos de poesía que, con frecuencia, a causa de su mayor o menor invisibilidad, no han entrado en ninguna de las clasificaciones de la Preceptiva tradicional, ni tampoco en las de la crítica literaria más cerca de nosotros [3]. Fue así como hemos tenido ocasión de descubrir un conjunto acaso no desdeñable de recursos poéticos, que si desconocidos por esas disciplinas, no por ello eran menos usados por la intuición de los poetas. Hecho lo cual, hemos podido realizar nuestro segundo propósito: mostrar la función «individualizadora» (a veces por medio de la síntesis) que cada uno de ellos cumple. Para completar nuestro escrutinio con «muestras» del campo ya explorado, repitamos ahora esta segunda indagación en lo que respecta a cuatro artificios que, como es notorio, las Preceptivas han registrado cuidadosamente: la antítesis, la reiteración, la gradación y la ironía. Nuestros análisis tendrán, en consecuencia, una finalidad en nada semejante a la buscada por los antiguos retóricos. Lo que a nosotros nos importa de esos artificios no es su descripción, que en este caso está ya perfectamente realizada, sino comprobar que su finalidad es también la «individualización» o «saturación» perceptiva del significado. Intentemos, por consiguiente, más allá de su

---

fora. Lo que aquí hemos sometido a análisis es lo que la metáfora tiene precisamente de nueva en la época contemporánea.

[3] La metáfora es un procedimiento claramente visible y claramente exhibidor de la sustitución en que consiste. ¿Por qué, pues, lo hemos estudiado aquí? Repito lo que dije en la pág. 187: porque, aunque una imagen visionaria, en efecto, cumpla claramente las condiciones que hemos estipulado para la poesía, la visión y el símbolo parecen ser poéticos sin «individualizar» ningún significado reconocible (puesto que éste es precisamente «irracional»), y el símbolo disémico, más gravemente aún, semeja ser «lenguaje directo». Me hube de enfrentar, pues, con todos estos casos, y por tanto, con el fenómeno visionario en su totalidad, imagen visionaria incluida.

definición, el examen de su sentido, la causa de su posible emanación estética.

I. EL CONTRASTE Y LA ANTÍTESIS

Comencemos por el estudio del contraste, del cual, como es notorio, la antítesis sería su más caracterizada variación. Es sabido que existe un contraste cuando en un mismo sintagma se juntan dos términos que se oponen, sea de una manera polar, sea de cualquier otro modo. En la antítesis, en cambio, la oposición ha de ser polar. Contraste antitético es la unión de «blanco» y de «negro», de «muerte» y de «vida», de «vigilia» y de «sueño»; pero no podríamos hablar propiamente de antítesis, aunque sí de contraste, al contraponer, por ejemplo, el «blanco» y el «rojo», como en el verso de Garcilaso:

el blanco lirio y colorada rosa.

Para nosotros, de todas formas, la diferencia es inesencial y lo que digamos de un artificio quedará también dicho para el otro. Es evidente que la poesía se sirve de la antítesis y del contraste como medios expresivos, sobre todo en ciertos períodos (pensemos en los cancioneros trovadorescos, y también en el petrarquismo y su secuela, siglo XVI, y en este punto, sobre todo, siglo XVII). Nosotros necesitamos averiguar por qué el contraste posee expresividad, o lo que es lo mismo: hemos de encontrar qué es lo que produce expresividad en el contraste.

Para lograrlo, se hace imprescindible un esbozo de lo que sea una de las condiciones de nuestro conocimiento de la realidad. Nos es posible la percepción de los objetos por-

que la realidad se nos aparece como múltiple, como variada. Si no fuera así, si la realidad formase un todo compacto, absolutamente homogéneo, nuestros ojos no hubiesen nunca aprendido a captarla [4]. Tal afirmación parece válida para todas las facciones de lo real. Un hombre que desde su nacimiento hubiera vivido robinsonescamente en una isla desierta, no podría aprehender su propia psicología, porque no tendría términos de comparación a los que referirse para decir: «soy apasionado, soy inteligente, soy malo». Nuestro discernimiento entre los diferentes grados de la inteligencia, del apasionamiento o de la bondad no son otra cosa que el resultado de confrontar entre sí inteligencias, apasionamientos y bondades de intensidad diversa. De modo semejante, si un único color tiñese la totalidad de los seres que constituyen el mundo, nuestra mente sería incapaz de percibirlo, porque, por ejemplo, el concepto de «lo azul» sólo sé forma en nosotros por su diferencia con las otras coloraciones, la verde, la roja, la amarilla... En otras palabras: «azul» es para nuestra mirada el color «no amarillo», «no rojo», «no verde», etc.

Ello significa que más que ver objetos, vemos «oposiciones» entre objetos [5]. Ahora bien: *cuanto más fuerte sea esa*

---

4 Véase José Ortega y Gasset, «Las dos grandes metáforas», en *Obras Completas*, II, Madrid, 1950, pág. 390.

5 Conocer por diferencia es la gran contribución de la psicología inglesa que hoy ha tenido gran predicamento tanto en la psicología de la forma como en el estructuralismo. Ya Stuart Mill y William James decían que si todas las cosas frías fuesen húmedas y todas las húmedas frías no distinguiríamos ambos conceptos como dispares, evidentemente, porque no habría diferencias perceptibles a cuyo través se nos pudieren aquellos diversificar; Goethe afirmaba semejantemente que las cosas son diferencias que nosotros ponemos. Véase también Ortega y Gasset, *op. cit.*, II, pág. 391, y Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, 1972, pág. 60, Col. Austral, ed. Espasa-Calpe. Ortega cita el caso de la catarata que no oye aquel que habita

oposición, más nítida será la representación que de las cosas nos forjemos, luego ésta, la representación, puede *cambiar* a través del contraste *y salirse así de su conceptualización en términos de «lengua»:* lo cual quiere decir que puede «individualizarse». En efecto, un color blanco muy puro resalta más, lo vemos mejor, al lado del negro que junto a un blanco grisáceo, y el color rojo destaca con más vigor frente al amarillo que frente al anaranjado [6], y esto, naturalmente, lo mismo en la pintura que en el lenguaje. Notemos que, aunque en realidad se trate del mismo color (blanco o rojo), no lo es para nosotros, porque para nosotros ese color actúa con un valor diferente en cada caso: en la «lengua» tiene un valor conceptual, genérico, y fuera de la lengua, esto es, en el contraste o la antítesis, otro no conceptual, «individualizado». El hecho de que tal fenómeno sea una ilusión de los humanos sentidos no rebaja en un ápice su importancia, como ya hemos dicho para casos semejantes.

El contraste representa, pues, una sustitución lingüística. Cuando Garcilaso escribe:

el blanco lirio y colorada rosa

la blancura del lirio y lo cruento de la rosa se convierten en más intensos que de ordinario, aparecen en su unicidad y

---

en su inmediata vecindad. Por eso Aristóteles definía la sensación como una facultad de percibir diferencias, facultad que prende lo mudadizo y se embota ante lo estable. Recuerdo aquí que nuestra tesis de la sustitución tiene su base precisamente en estos hechos, que se hallan también en el origen, como antes dije, del estructuralismo. No entro en la cuestión más específica del posible binarismo de las percepciones visuales y auditivas, frente al carácter analógico de los sentidos más rudimentarios como el olfato y el gusto. Véase V. Belevitch, *Langages des machines et langage humain,* págs. 74-75 (citado por Barthes, *Éléments de sémiologie,* ed. du Seuil, Paris, III, 3, 4).

6 Por eso dicen los artistas que los colores complementarios «se exaltan».

se «individualizan» (de modo B) al desconceptualizarse, precisamente porque se dan en mutua oposición, precisamente porque contrastan. Esto equivale a indicar que «blanco» es, en el endecasílabo garcilasiano, el modificante de «colorada», y que, a su vez, «colorada» es el modificante de «blanco». Ambos epítetos se tornan así en sustituyentes, de los cuales podríamos obtener el modificado, sin más que filtrar de ellos su modificante, el adjetivo vecino con el que contrastan; o sea, sin más que pensarlos fuera del poema. No es necesario añadir que los respectivos sustituidos los hallaríamos en sintagmas genéricos y conceptuales, como «muy blanco» y «muy colorada», dichos independientemente uno de otro.

DESCOMPOSICIÓN DE UN SINTAGMA EN SUS PARTES POR OBRA DEL CONTRASTE

Deseo hacer notar que, como todo recurso, también el contraste puede cumplir una función secundaria, además de la principal cuyo análisis acabamos de hacer. Y así, cabe que la presencia del contraste, en algún momento, posea un oficio deslexicalizador con respecto a uno de sus términos, una palabra compuesta, por ejemplo, de cuya complejidad hemos perdido conciencia a fuerza de uso [7].

Cuando Unamuno inventó por analogía una forma como «desnacer», sus lectores, para hacerse cargo de la significación que tal forma conlleva, necesitaban descomponerla en sus ingredientes («des» y «nacer») y compararla con otras voces «paradigmáticas» como «deshacer», «desnutrir», etc. Realizaban así, aunque implícitamente, informuladamente, un

[7] Hemos visto ya varios casos en que un procedimiento poético sirve para deslexicalizar. Véanse las págs. 484 y 529.

análisis y una comparación. Cuando la forma nueva está recién creada y resulta, por tanto, en principio, poética, al hallarse fuera de la «lengua» y no ser conceptual, cuando está recién creada, repito, es, pues, preciso para su comprensión que el oyente tenga conciencia (una conciencia que puede ser muy difusa) de las partes en que esa palabra se desdobla. Pero cuando la forma de ese modo discriminada va entrando en la «lengua», los hablantes pierden poco a poco tal conciencia, y empiezan a considerar el conjunto como un bloque unitario, no analizable. Ahora bien: en ciertos casos, por obra y gracia de un artificio expresivo (en nuestro caso, el contraste), puede el sintagma volver a su estado primitivo, remontando en un instante toda su historia y haciéndose poético de nuevo. Fijémonos en este verso de Lope: (la mujer)

quiere, aborrece, trata bien, maltrata.

Cuando pronunciamos el verbo «maltratar» no nos percatamos, en principio, al menos, suficientemente, de los elementos que lo forman («mal-tratar»). Pero como el poeta ha colocado delante de ese verbo otro determinado por un adverbio (el adverbio «bien») de significación exactamente contraria al que entra en el compuesto «maltratar», se efectúa una especie de catalización semántica y el lector se ve obligado a realizar un análisis de este último verbo y descomponerlo en sus dos porciones: «mal-tratar». La expresividad del vocablo es mucho mayor entonces porque se ha verificado en él una sustitución: al desdoblarse en sus ingredientes, «mal» y «tratar», el verbo traslada levemente su sentido hacia una desconceptualizada «individualización» e incluso hacia un cierto género de síntesis. No es lo mismo en nuestro estado de lengua decir «maltratar» que decir «tratar mal». Pues bien: «mal-tratar» tendría un valor inter-

medio entre ambas formas; un valor, por tanto, matizadísimo; *pero además y sobre todo, fuera de la «lengua»* y por tanto fuera de toda conceptualización. Y hasta, como he adelantado, podríamos sentir que en esa expresión, dentro de su contexto, flotan, indeterminadamente *y sin conceptualización*, los dos sentidos de tratar mal y de maltratar [8]. La significación se nos aparece así con «saturación» poética.

II. LA IRONÍA

La ironía, como todos saben, es un recurso que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. ¿Significa la ironía una «individualización» de lo mentado? ¿Hay en la ironía lo que venimos llamando «sustitución»? Pensemos en una frase como «Pedro es un ángel», referida, por ejemplo, a un gran criminal de todos conocido. En este caso notamos que, ante todo, se trata de una metáfora vuelta del revés. El escudriño de esa expresión nos conviene, porque, en principio, puede llevarnos a entender, desde nuestra pretensión doctrinal, la esencia de lo irónico.

¿Qué se pretende decir con ella? Un análisis superficial contestaría lo siguiente: «con ella se pretende decir que entre el hombre normal y Pedro hay la misma distancia que entre el hombre normal y un ángel». Y luego tal análisis proseguiría así: «El tipo de sustitución en este caso es evidentemente el mismo de la metáfora. Si en una metáfora

[8] El modificante de la expresión sería, pues, «trata bien»; el sustituyente, «mal-trata», en la significación «individualizada» y sintética a que nos hemos referido en el texto; el modificado, «maltrata» fuera del poema, exento de su modificante, y el sustituido, una frase más amplia que explicase ese matiz de modo analítico.

normal, no irónica, decimos *Pedro es un ángel* se nos 'individualiza' la bondad de Pedro porque vemos, fuera de la conceptual 'lengua', esa bondad tan angélica como cabe en lo humano. Al ser irónica la expresión, la 'individualización' persiste, pero los grados de bondad se truecan ahora en grados de perfidia».

A pesar de su aparente lógica, pronto caemos en la cuenta de que estas conclusiones no son completamente legítimas. Cabe decir de alguien que «es buenísimo» para expresar que ese alguien es sumamente malvado. Ya no estamos frente a una metáfora. Si nuestro análisis anterior fuese cierto, la frase citada equivaldría, aunque sin conceptualización y por tanto ya «individualizadamente», a esta otra: «X es malísimo». Y, sin embargo, nuestra sensibilidad se resiste a admitir esa «traducción». Notamos que la indagación precedente ha tenido que ser en algún punto errónea. No es del todo exacto, en efecto, afirmar que la ironía mide en grados negativos lo que se expresa aparentemente en grados positivos. Lo cierto, creo, es esto otro: en la ironía, los grados negativos superan a los positivos. Decir irónicamente «X es buenísimo» no puede equivaler en términos de «lengua» a «X es malísimo», sino a un superlativo que, sin conceptualización, desborde a este último. Tal es lo que nuestra sensibilidad registra. La explicación del hecho no puede ser, a mi juicio, más simple. Se trata del mismo fenómeno indagado por nosotros más arriba: el contraste. Si estamos a oscuras durante largo rato, y de pronto se enciende la luz, sentimos esa luz como deslumbradora, como mucho más intensa que si pasamos a ella desde una tenue claridad. Y al contrario: habituados a un gran fulgor notaremos como absoluta negrura lo que tiene escasa iluminación. Pensemos en lo que sucede cuando entramos de pronto en un cuarto donde se filtra poca luz. Al principio no vemos nada, y sólo luego

comienza la visibilidad. Más tarde casi percibimos con nitidez los objetos que antes nos eran absolutamente invisibles.

Es que, como afirmábamos, el contraste es un poderoso intensificador. Pero ¿qué es sino contraste, absoluta oposición, la ironía? Cuando decimos «es buenísimo» irónicamente, nuestro auditorio ha de pasar y, además, *no conceptualmente*, al salir de los términos de la «lengua», a las antípodas de ese pensamiento, y la violenta oposición que se produce entre lo lógicamente dicho y lo verdaderamente mentado superlativiza «individualizadoramente» el significado a que llega, como se superlativiza la oscuridad de una habitación cuando arribamos a ella desde un solar mediodía de junio [9].

III. LA REITERACIÓN

De un aspecto de la reiteración nos hemos ocupado ya en el capítulo XIV. Ocupémonos ahora de la significación central de este recurso, porque su estudio ha de contribuir, sin duda, a aclararnos múltiples procedimientos poéticos que, aunque aparentemente inconexos entre sí, constituyen en su esencia un fenómeno único del que son tan sólo variantes.

---

[9] Es ocioso indicar cuál sea el modificante y cuál el modificado, el sustituyente y el sustituido en una ironía como «Juan es buenísimo». El modificante es nuestra conciencia de que la expresión ha sido pronunciada irónicamente. Con más precisión: el modificante es aquel conjunto de signos poemáticos que nos ha llevado a esa conciencia. El sustituyente se nos aparece como la frase «Juan es buenísimo» con la significación contraria que le hemos atribuido en el texto. Porque, tomada la frase en su sentido habitual, lógico, es decir, fuera de la acción del modificante, tendríamos el modificado. Y el sustituido habría de ser, en fin, una frase genérica como «Juan es muy malo». Por otra parte, no es necesario decir que el procedimiento es de tipo B en este caso.

En la página 280 hemos visto cómo la repetición de una palabra cualquiera acarrea una intensificación de su significado, cosa que, por otra parte, ya había visto Valdés en su *Diálogo de la lengua* cuando, a propósito del refrán «quien guarda y condesa dos veces pone la mesa», habla de que no se puede quitar en esa frase uno de los sinónimos (o «guardar» o «condesar»), pues con ello «quitaríades el encarecimiento que suelen hacer dos vocablos juntos que significan una misma cosa» [10]. Añadamos que tal intensificación es, en principio, desconceptualizadamente «individualizadora», y por tanto origina un sustituyente. Si comparamos el sentido de esta frase:

Antonio es pobre, pobre, pobre, pobre,

con el que puedan tener otras, tal «Antonio es pobre» o «Antonio es muy pobre», se evidenciará lo que acabamos de decir. En los dos últimos casos formulamos una generalización conceptual, no «individualizamos» la especial pobreza que a Antonio se atribuye, puesto que frente a ambas frases tenemos la impresión de que pueden designar, con igual acierto, otras pobrezas que no son de parejo grado. En cambio, el significado de la frase «Antonio es pobre, pobre, pobre, pobre», nos produce, en principio y en la medida en que no entre, a su vez, al menos del todo, en un molde de «lengua» [11], la impresión contraria, al quedar desconceptualizada y por tanto «individualizada», porque, como hemos sugerido

---

[10] Véase Ramón Menéndez Pidal, *La lengua de Cristóbal Colón*, Col. Austral, pág. 85.

[11] Como entre los usos de lengua está el repetir una palabra tres veces, aumentar ese número es ya sacar la reiteración de los esquemas manejados por ella; pero, con menos evidencia y con menos fuerza, repetir una palabra, es ya sacarla de la lengua propiamente tal, en cuanto que la lengua puramente conceptual y lógica no sería repetidora, en principio.

al hablar del símbolo disémico, las sucesivas reiteraciones han inoculado todo su contenido en el último término de la serie, y así, este adjetivo postrero ya no significa «pobre», sino algo que en intensidad desborda al mismo superlativo «pobrísimo», con la ventaja poética, en efecto, de su desconceptualización. El significado recto o modificado ha avanzado, pues, hacia un punto de intensidad superlativa, dicho objetivamente en lenguaje «de uno» y subjetivamente en un sentido «individualizado», que sería el sustituyente, obtenido a través de un modificante: el resto de la sucesión calificadora. Y, a su vez, el sustituido lo tendríamos en una frase como «Antonio es muy pobre», de carácter objetiva y subjetivamente genérico y conceptual. Naturalmente, la «individualización» se cumple con mayor perfección según se va alejando de los esquemas de «lengua» el contenido reiterado.

Hasta aquí nos hemos detenido en el examen de lo más simple: la reiteración de una palabra capaz de grado, el adjetivo. Pero el comentario anterior es aplicable también, como sabemos, a los demás casos: a la reiteración de adverbios, verbos, sustantivos, etc. Frases como «ven, ven, ven, ven» o «no, no, no, no», o «veo flores, flores, flores, flores» lo están indicando de modo inequívoco.

LA RIMA Y EL RITMO COMO REITERACIÓN

Creo haber mostrado, someramente pero con suficiente rigor, que la reiteración altera, por medio de sustituciones, el significado de las palabras hacia el punto de la desconceptualizada «individualización» o «saturación» que es propia de la poesía. Si esto es así, les sucederá lo propio a todos aquellos procedimientos que puedan ser a ella reducidos.

Tal es lo que veo en la rima. ¿Qué es rimar dos palabras sino hacer que se repita su parte más significativa, la que existe a partir del acento? La prueba de que la rima no es otra cosa, en principio, que reiteración la hallamos en aquel viejo precepto de la retórica práctica que aconseja evitar en la prosa las rimas cercanas. Cuando en un escrito de prosa tropezamos con un par de palabras que consuenan experimentamos una molestia, porque sentimos la impresión, a mi entender, de que el escritor *ha repetido un vocablo*, y por tanto, la impresión de que el estilo es *pobre*. Nos llevaría muy lejos explicar el distinto efecto de esta clase de reiteraciones en la poesía. Porque en la poesía el procedimiento reiterador lo que hace es acentuar el significado de las voces que riman, abultarlo, ponerlo en relieve, sacándolo, además y sobre todo, de la «lengua», o sea de la conceptualización. Por comparación con el caso «pobre, pobre, pobre, pobre», diríamos que ese significado adquiere un desconceptualizado grado superlativo.

Lo propio acaece en el ritmo. También cabe incluir el ritmo dentro del sector reiterativo, y, en consecuencia, hallar para el ritmo un tipo de sustitución semejante al encontrado para la rima. Lo que se reitera en este recurso es la disposición acentual de una unidad rítmica, que puede ser, según los casos, más o menos extensa. El significado de los vocablos heridos por el ritmo sale así a una mayor presencia, a un color más vivaz, se destaca con más ímpetu, fuera también de la conceptual «lengua», y de esta forma se verifica un cambio no necesariamente leve en tal significado, parejo al que rastreábamos en el de las palabras tocadas por la rima.

LAS OTRAS DOS FUNCIONES POEMÁTICAS DEL RITMO

Claro está que el ritmo tiene además otras funciones poemáticas, que son precisamente las que le otorgan su carácter distintivo con respecto a los otros artificios retóricos, de índole más ocasional [12]. Por lo pronto, la de poner al lector en situación de escuchar lenguaje imaginario, y, en consecuencia, la de colocarlo en condiciones de «*aceptar*» ese lenguaje [13]. Pero, aparte de todo esto, el ritmo, por su naturaleza elemental, ejerce sobre el lector un cierto género de fascinación o de sugestión que, de algún modo, paraliza la intromisión en nuestra lectura del poema de la facultad racional, propia de la vida práctica, en la medida en que esa intromisión resultaría excesiva y, por tanto, impertinente, en tal lectura. El ritmo favorece así, con medios idóneos, la actitud psicológica de libertad asociativa, en un cierto sentido [14],

12 Hasta tal punto que ha podido decirse con algún fundamento que «el ritmo es la fuerza esencial, la energía esencial del verso» (Mayakovski, *Cómo hacer versos*, Comunicación, serie B, Madrid, 1971, página 72).

13 Acaso también la rima colabore a esta función, evidente en el ritmo. Si esto es así, el ritmo, y, en otra escala, la rima, cumplen en el poema, aparte de la que luego he de indicar, una doble función, que más adelante diferenciaremos en términos técnicos, que ahora serían ininteligibles para el lector, diciendo que se trata de un procedimiento «*intrínseco*» que es al mismo tiempo un procedimiento «*extrínseco*». (La palabra «aceptar» del texto la uso también en un sentido técnico, que más adelante se aclarará; pero, por de pronto, entiéndase en su sentido ordinario.)

14 Sólo en ese preciso sentido, pues ya hemos dicho que un poema *no debe* ser entendido de cualquier modo sino sólo del que resulta al situarse precisamente en actitud de libertad frente a él, con lo que, en principio, obtendremos una significación *cuya estructura fundamental, al menos* (Husserl la llamaría «estructura de determinación»: véa-

frente al lenguaje, que es inherente a la poesía, en contraposición al lenguaje práctico no poético, frente al cual, *precisamente a causa del pragmatismo de su naturaleza,* no podemos sentirnos libres: quiero decir que un poema «significa» *todo* lo que ese poema sugiere a su lector universal, incluso aquello de que el poeta es inconsciente en el momento de escribir, como lo es el lector en el momento de leer, cosa (la de significar sugeridoramente cuanto le es posible a la expresión de que se trate) que no ocurre, para poner un ejemplo límite, en un trozo de prosa científica. Al leer un poema diríamos que «cerramos los ojos» y nos abandonamos *libremente,* en ese preciso sentido, a cuantas sugestiones y asociaciones emanen, *necesariamente,* eso sí, desde el texto. El ritmo, tal el objeto brillante de que puede valerse un hábil hipnotizador, nos concentra como en un punto la atención, para que el resto de nuestro ánimo, tomado, en cierto modo, por sorpresa, pueda ser invadido por la irracionalidad del lenguaje. Y precisamente porque el ritmo satisface estas necesidades generales de la palabra del poeta, es por lo que su presencia en el poema resulta *casi* indispensable, a diferencia, según dije al principio de este párrafo, de los otros recursos, cuya presencia en un determinado texto se ofrece como, en principio, indiferente.

LOS ESTRIBILLOS COMO REITERACIÓN

Ampliemos ahora cuanto hemos dicho para la reiteración de un significante simple; extendamos nuestras afirmaciones y pensemos que la repetición de una palabra, de una de sus

---

se E. Husserl, *Méditations Cartésiennes,* París, 1931, págs. 38-39), ha de ser la misma en cada *buena* lectura. Por tanto, en este otro sentido, no somos libres frente al lenguaje poético.

partes o de su disposición acentual no son más que casos particulares de la repetición de un sintagma: habremos dado entonces con la significación de los estribillos. Tal vez sea el estribillo uno de los procedimientos poéticos más antiguos, y en este sentido, uno de los más primitivos. En él suele parcialmente basarse la emoción de nuestras canciones tradicionales, como es bien notorio; en él ha venido apoyándose la lírica neopopular contemporánea, la de Federico García Lorca y la de Rafael Alberti. Cuando leemos en el *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra,* de Miguel de Fuenllana:

Niña en cabello,
vos me matastes, vos me habéis muerto.
Riberas de un río
vi moza virgo.
Niña en cabello,
vos me habéis muerto.
Niña en cabello,
vos me matastes, vos me habéis muerto,

notamos que si el estribillo («vos me matastes, vos me habéis muerto») al comienzo de la lectura se parece mucho a un piropo, a una galante exageración, la última vez que se repite nos da la impresión de un sentimiento profundo. Reduciendo por racionalización a un esquema muy simplista (y por tanto, reflejando con mucha torpeza la realidad) el significado del estribillo en su primera aparición, obtendríamos una frase semejante a ésta: «Niña en cabello: sois tan hermosa, que al veros me quedé admirado de vuestros encantos». En cambio, nuestro esquema sería muy distinto si quisiéramos reflejar en él la significación del estribillo la última vez que se reitera: «Niña en cabello: os amo sin esperanza, y ese amor me hace sufrir horriblemente». He exagerado adrede la diferencia. Olvidemos lo que nuestra fór-

mula tiene de rígida. Veremos entonces que se ha verificado en el signo, al reiterarse, una sustitución parecida a la que encontrábamos en la serie «pobre, pobre, pobre, pobre».

El comentario que acabo de hacer ha tratado de aislar el poder «individualizador» o «saturador» que posee, sin ayuda ajena, por sí mismo, el procedimiento de la reiteración sintagmática. Pero, naturalmente, como sucede casi siempre en la lírica, tal recurso suele ir apoyado en otros distintos que acentúan su eficacia expresiva. Sin necesidad de acudir a nuevos ejemplos, nos daremos cuenta de que en el anterior, en el de la «niña en cabello», el estribillo «vos me matastes, vos me habéis muerto» es además de reiteración una hipérbole, porque en realidad el poeta no ha fallecido. Y si ahora atendemos únicamente al fenómeno de la reiteración notaremos aún que éste se produce de dos formas diversas. De un lado, se repite el estribillo completo («vos me matastes, vos me habéis muerto»). De otro, no tardamos en reparar que tal estribillo es, a su vez, el resultado de reiterar dos veces el concepto «ser muerto». «Vos me matastes» es sinónimo de «vos me habéis muerto».

Tales «complicaciones» con elementos ajenos a la pura reiteración acostumbran a darse en los estribillos de una u otra forma. Tomemos un par de ejemplos diáfanos:

A Salamanca, el escolarillo,
a Salamanca irás.

Irás a do no te vean,
ni te escuchen, ni te crean,
pues a las que te desean
tan ingrato pago das.

A Salamanca, el escolarillo,
a Salamanca irás.

El estribillo («A Salamanca, el escolarillo, — a Salamanca irás»), en su primera aparición, no posee ni asomos de tristeza; en su aparición última, sin embargo, está lleno de melancolía. No tiene dificultad hallar la causa de este fenómeno. *A los efectos de la reiteración en sí se une el significado de la estrofa segunda.* Es la apesadumbrada estrofa segunda («irás a do no te vean...») la motivadora principal del cambio afectivo que percibimos en el estribillo, puesto que en éste viene a verterse la significación de aquélla.

Lo mismo ocurre en otra canción:

Miraba la mar
la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

Descuidos ajenos
y propios gemidos
tienen sus sentidos
de pesares llenos.
Con ojos serenos
la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

Muy ancho es el mar
que miran sus ojos,
aunque a sus enojos,
bien puede igualar.
Mas por se alegrar
la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

La tristeza de la estrofa final es mucho mayor que la visible en la primera, de la cual sólo es una reiteración. La diferencia estriba en los versos intermedios, cuyo significado

aflictivo es recogido luego por los cuatro versos postreros, por el estribillo.

LA REITERACIÓN DEL SIGNIFICADO: PARALELISMO Y CORRELACIÓN

Hay veces en que la reiteración no afecta a la materia fónica de las palabras, como hemos visto hasta ahora, sino sólo al significado de ellas. Cuando nos emocionamos, solemos servirnos de este procedimiento en el lenguaje usual para traducir con más fidelidad y desahogar, en consecuencia, nuestro especial estado de ánimo. Si alguien se siente colérico, no es raro que propine al objeto de su irritación una serie de calificativos que, aunque no lo parezcan a primera vista, son, en el fondo, sinónimos: las palabras «cochino», «imbécil», «estúpido», «sinvergüenza», etc., dichas así, una tras otra, en un momento de enfado, representan sólo la diversa manifestación fónica de un solo concepto, que podría ser «me irritas». La afectividad ha como entrado a saco en tales signos despojándolos de sus correspondientes significados lógicos para después inculcarles un significado único, que la enumeración sucesiva repite y, por consiguiente, acentúa. Cuando alguien dice: «me has destruido, me has aniquilado», la idea de destrucción se pone en grado superlativo al reiterarse; y lo mismo sucede si afirma, valiéndose de la reiteración, «me lo has quitado todo, no me has dejado nada». En todos los casos se producen sustituciones: un significado en grado positivo asciende, pero *desconceptualizadamente,* «individualizadamente», al grado superlativo, y nos da por ello una impresión *poética.*

La lírica puede utilizar y de hecho utiliza este mismo sistema para cargar emotivamente la expresión. Lo hemos visto no hace mucho con la frase «vos me matastes, vos me ha-

béis muerto», en que la idea de morir quedaba, de aquel modo «individualizador», realzada, superlativizada. Cuando una canción anónima se refiere a Guillén Peraza con los siguientes versos:

No eres Palma,
eres retama,
eres ciprés
de triste rama,

utiliza un procedimiento similar. El lector siente la reiteración («retama» y «ciprés de triste rama» son elementos utilizados en sentido análogo), aunque se trate de una reiteración enmascarada por el fenómeno imaginativo, y de este modo se cumple la finalidad que tal medio expresivo posee: cambiar, sólo en cuestiones de matiz o de una manera profunda, del modo que sabemos, el significado correspondiente.

Pues bien: en la correlación y el paralelismo [15] veo algo semejante; también la correlación y el paralelismo son, en última instancia, reiteración del significado, aunque esa reiteración sea sólo parcial: un género próximo en que los varios elementos enumerados coinciden. Lo mismo ocurre en otros procedimientos. Han de reducirse a reiteración los recursos llamados por las Retóricas «epanadiplosis», «concatenación», «poliptoton», etc.

IV. LA GRADACIÓN ASCENDENTE Y DESCENDENTE

Hemos de plantearnos aquí el complejo problema de la gradación, uno de los más eficaces procedimientos poéticos,

[15] Para la descripción de los fenómenos «correlación» y «paralelismo», véase el libro de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño titulado *Seis calas en la expresión literaria española*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, segunda edición, Madrid, 1956.

y que, contemplado desde otra perspectiva, nos es conocido ya. Consiste la gradación en una enumeración escalonada de términos, todos los cuales coinciden en marcar una misma dirección hacia el punto expresado por el último elemento de la serie. Supongamos al poeta en trance de insinuarnos la idea de que el hombre ha de convertirse en «nada» con la muerte:

> Goza cuello, cabello, labio y frente,
> antes que lo que fue en tu edad dorada
> oro, lilio, clavel, cristal luciente,
>
> no sólo en plata o vïola truncada
> se vuelva, mas tú y ello juntamente
> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada [16].

Para terminar afirmando que la belleza corporal humana ha de trocarse en nada, Góngora se vale de una gradación descendente, comenzando por presentar ante nuestros ojos elementos materiales que poco a poco se adelgazan, se esfuman hasta desaparecer por completo. Cierto que la gradación descendente no consiste, en el presente caso, exactamente en esto (ya que «humo» es, en el proceso de evaporación de lo material, un elemento posterior a «polvo»), sino más bien en una escala que va desde lo menos despreciable a lo más despreciable y vano. (Dentro de este segundo sentido, es evidente que «humo» ha de ir antes que «polvo», puesto que sentimos a «polvo» como elemento más despreciable que «humo». Y ello probablemente ocurre porque una tradición —religiosa, poética, etc.— ha considerado el polvo como el término irremediable de la vida humana: «Polvo eres, polvo serás, y en polvo te has de convertir».)

---

16 *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaité, Clásicos Castalia, Madrid, 1969, pág. 222.

El ejemplo que hemos tomado a préstamo de la lírica gongorina nos va a señalar la esencia de toda gradación, sea ascendente o sea descendente. Reparemos en algo importante: el poeta, desde el principio, quería sugerir en sus lectores la idea de que el hombre ha de cambiarse en «nada». Para ello, ha ido arrojando sus flechas contra un blanco de tal modo que sus primeros disparos no acertaban exactamente en el corazón de la diana, pero poco a poco se acercaban a ella, hasta que la flecha final fue certera. En cada uno de los términos graduales flotaba un concepto común, el concepto genérico de lo insignificante, de un modo cada vez más claro. ¿Podríamos incluir, pues, la gradación dentro de lo reiterativo? Debemos andar con tiento al hacerlo. Evidentemente, el concepto de lo insignificante queda reiterado, pero de cierto modo, con unas características muy especiales que hacen de la gradación un recurso lleno de individualidad. Si miramos el problema desde otro ángulo, nos daremos cuenta de lo peligroso que sería meter apresuradamente este procedimiento en el previo cajón de lo reiterativo. Volvamos a leer el verso de Góngora:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Sabemos que el poeta ha de terminar la serie con el concepto «nada», imponderable vapor que irisa cada uno de los elementos anteriores. En ese camino hacia la meta final, «humo» es más que «tierra»; en un sentido lo contiene, añadiéndole algo: se trata de un término más certero. Repite más afinadamente el significado que en el poema tiene «tierra» (ser un objeto sin valor) al despojarle de su corporeidad. Lo mismo sucede con los elementos postreros. Observamos que «polvo» realiza con respecto a «humo» lo que «humo» hace con relación a «tierra»; y lo mismo podríamos decir de «sombra» y de «nada». «Nada» contiene así a todos

los demás elementos. Los tiene desnudados, mondos, en su interior. Si llamamos a al término primero de la serie (esto es, a «tierra»), el término «humo» había de ser designado con una suma algebraica $a + x$; «polvo» sería, a su vez, el resultado de añadir a «humo» una pequeña cantidad y: «polvo» $= a + x + y$; le ocurre lo propio a «sombra»: habríamos de agregar a «polvo» una leve cifra z: «sombra» $= a + x + y + z$. Y por fin, «nada» estaría formado por la suma anterior más un término q. Resulta entonces que el endecasílabo analizado:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada,

podría ser representado por el siguiente esquema:

tierra,	humo,	polvo,	sombra,	nada.
(a)	$(a + x)$	$(a + x + y)$	$(a + x + y + z)$	$(a + x + y + z + q)$

Visible es la reiteración: cada uno de los términos graduados tiene un factor común: el ingrediente a; y aun se repite cuatro veces el ingrediente x; tres, el ingrediente y; y dos, el ingrediente z. La diferencia con el proceso específicamente reiterativo salta también a la vista. En este último, el esquema sería:

$$a, a, a, a, a:$$

reiteración pura y simple de un término.

Ahora bien: al poseer todos los elementos un factor común en su significado, se verifica dentro de la gradación el fenómeno sustitutivo que para la reiteración encontrábamos. Pero, además, nos hallamos en presencia de una sustitución de otro orden, que la serie gradual lleva consigo. El valor de una palabra, piensa Saussure, depende sólo de los vocablos que se le oponen: los vocablos se limitan recíprocamente dentro de una sincronía lingüística. Entendemos lo

que significa «polvo» porque en nuestra mente existe un depósito de signos, implícitamente asociados a aquél, que limitan su valor desde ángulos distintos: «polvoriento», «polvareda», «arena», «lodo», etc. Si tomamos ahora un conjunto de términos graduados de menor a mayor, tal el verso:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada,

observamos que la dirección misma de la serie (hacia «nada» en este caso) está limitando *más de lo normal* (o sea, fuera de la «lengua», con todo lo que eso comporta) el valor de cada uno de sus miembros. Todos pasan a ser así representaciones cada vez más acentuadas de lo insignificante y vano. A cada una de las unidades, colocada entre dos fuegos, sólo le resta el valor intermedio entre la precedente y la siguiente. «Humo» poseerá un valor equidistante de «tierra» y de «polvo». «Polvo», a su vez, distará de «humo» lo que le separa de «sombra», y «sombra» se hallará tan lejos de «polvo» como de «nada». Se ha producido, de este modo, un cambio «individualizador», por desconceptualización, allende la «lengua», en el valor de las palabras.

Hemos llegado a determinar, pues, que toda gradación supone dos tipos de sustitución: uno que el proceso reiterativo proporciona; otro que la gradación misma introduce en el valor de los signos [17]. Añadamos, por último, que este procedimiento acostumbra a tener, como sabemos, un valor

---

[17] El modificante de «nada» será así el conjunto de los términos anteriores:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra.

Por consiguiente, según consideremos a la palabra «nada» dentro o fuera del poema, nos hallaremos frente al sustituyente o frente al modificado. Y, en fin, el sustituido sería el concepto «nada» «superlativizado», por ejemplo: «absolutamente nada».

fuertemente dinámico [18] que puede hacerse expresivo, en cuyo caso, las sustituciones de la gradación serían, en principio, tres y no dos.

---

18 Véanse las págs. 439-441 de este tomo I.



ÍNDICE GENERAL DEL TOMO I

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS RELATIVOS A LA PRIMERA LEY POÉTICA, A LA QUE LLAMAREMOS INTRINSECA

Págs.